19450
B.III.9
16

Coburger
Landes-
Bücherei

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorleſungen

über die

Aeſthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

Dritter Band.

Mit Königl. Würtembergiſchem, Großherzogl. Heſſiſchem und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1838.

Verlag von Duncker und Humblot.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Werke.

Vollſtändige Ausgabe

durch

einen Verein von Freunden des Verewigten:

D. Ph. Marheineke, D. J. Schulze, D. Ed. Gans,
D. Lp. v. Henning, D. H. Hotho, D. K. Michelet,
D. F. Förſter.

Zehnter Band.
Dritte Abtheilung.

Τἀληθὲς ἀεὶ πλεῖστον ἰσχύει λόγου.
Sophocles.

Mit Königl. Würtembergiſchem, Großherzogl. Heſſiſchem und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks=Verkauf.

Berlin, 1838.
Verlag von Duncker und Humblot.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Das Syſtem der einzelnen Künſte.

(Fortſetzung.)

Dritter Abſchnitt.

Die romantiſchen Künſte.

Seite.

Einleitung und Eintheilung 3

Erſtes Kapitel.

Die Malerei.

Einleitung und Eintheilung 9
1. Allgemeiner Charakter der Malerei 12
a. Hauptbeſtimmung des Inhalts 16
b. Das ſinnliche Material der Malerei 18
c. Princip für die künſtleriſche Behandlung 27
2. Beſondere Beſtimmtheit der Malerei 30
a. Der romantiſche Inhalt 31
b. Nähere Beſtimmungen des ſinnlichen Materials 60
c. Die künſtleriſche Konception, Kompoſition und Charakteriſirung 76
3. Hiſtoriſche Entwickelung der Malerei 101
a. Die byzantiniſche Malerei 103
b. Die italieniſche 105
c. Die niederländiſche und deutſche 117

Seite.

Zweites Kapitel.

Die Muſik.

Einleitung und Eintheilung 125
1. Allgemeiner Charakter der Muſik 131
a. Vergleich mit den bildenden Künſten und der Poeſie 131
b. Muſikaliſche Auffaſſung des Inhalts 142
c. Wirkung der Muſik 146
2. Beſondere Beſtimmtheit der muſikaliſchen Ausdrucksmittel 154
a. Zeitmaaß, Takt und Rhythmus 158
b. Harmonie 166
c. Melodie 180
3. Verhältniß der muſikaliſchen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt 186
a. Die begleitende Muſik 191
b. Die ſelbſtſtändige Muſik 210
c. Die künſtleriſche Exekution 215

Drittes Kapitel.

Die Poeſie.

Einleitung und Eintheilung 220
I. Das poetiſche Kunſtwerk im Unterſchiede des proſaiſchen 236
1. Die poetiſche und proſaiſche Auffaſſung 237
a. Inhalt beider 237
b. Unterſchied der poetiſchen und proſaiſchen Vorſtellung .. 238
c. Partikulariſation der poetiſchen Anſchauung 244
2. Das poetiſche und proſaiſche Kunſtwerk 246
a. Das poetiſche Kunſtwerk überhaupt 246
b. Unterſchied gegen die Geſchichtsſchreibung und Redekunſt 256
c. Das freie poetiſche Kunſtwerk 265
3. Die dichtende Subjektivität 270
II. Der poetiſche Ausdruck 274
1. Die poetiſche Vorſtellung 275
a. Die urſprünglich poetiſche Vorſtellung 276
b. Die proſaiſche Vorſtellung 280
c. Die ſich aus der Proſa herſtellende poetiſche Vorſtellung 281
2. Der ſprachliche Ausdruck 282
a. Die poetiſche Sprache überhaupt 283
b. Mittel derſelben 284
c. Unterſchiede in der Anwendung dieſer Mittel 285

Seite.
3. Die Verſifikation 288
a. Die rhythmiſche Verſifikation 292
b. Der Reim 303
c. Vereinigung Beider 315
III. Die Gattungsunterſchiede der Poeſie 319
Einleitung und Eintheilung 319
A. Die epiſche Poeſie 326
1. Allgemeiner Charakter des Epiſchen 326
a. Epigramme und Gnomen 326
b. Philoſophiſche Lehrgedichte, Kosmogenieen und Theogonieen 329
c. Die eigentliche Epopöe 331
2. Beſondere Beſtimmungen des eigentlichen Epos 339
a. Der epiſche allgemeine Weltzuſtand 340
b. Die individuelle epiſche Handlung 355
c. Das Epos als einheitsvolle Totalität 375
3. Entwickelungsgeſchichte der epiſchen Poeſie 396
a. Das orientaliſche Epos 398
b. Das klaſſiſche Epos der Griechen und Römer 403
c. Das romantiſche Epos 405
B. Die lyriſche Poeſie 419
1. Allgemeiner Charakter der Lyrik 421
a. Der Inhalt des lyriſchen Kunſtwerks 422
b. Die Form deſſelben 424
c. Standpunkt der Bildung, aus welcher das Werk hervorgeht 434
2. Beſondere Seiten der lyriſchen Poeſie 441
a. Der lyriſche Dichter 442
b. Das lyriſche Kunſtwerk 446
c. Die Arten der eigentlichen Lyrik 454
3. Geſchichtliche Entwickelung der Lyrik 466
a. Die orientaliſche Lyrik 467
b. Die Lyrik der Griechen und Römer 469
c. Die romantiſche Lyrik 473
C. Die dramatiſche Poeſie 479
1. Das Drama als poetiſches Kunſtwerk 480
a. Das Princip der dramatiſchen Poeſie 480
b. Das dramatiſche Kunſtwerk 486
c. Verhältniß des dramatiſchen Kunſtwerks zum Publikum 501
2. Die äußere Exekution des dramatiſchen Kunſtwerks .. 510

Seite.
a. Das Leſen und Vorleſen dramatiſcher Werke 512
b. Die Schauſpielerkunſt 516
c. Die von der Poeſie unabhängigere theatraliſche Kunſt 521
3. Die Arten der dramatiſchen Poeſie und deren hiſtoriſche Hauptmomente 525
a. Das Princip der Tragödie, Komödie und des Drama 526
b. Unterſchied der antiken und modernen dramatiſchen Poeſie 540
c. Die konkrete Entwickelung der dramatiſchen Poeſie und ihrer Arten 544

A e ſt h e t i k.

Dritter Theil.

Das Syſtem der einzelnen Künſte.

(Fortſetzung.)

Dritter Abſchnitt.

Die romantiſchen Künſte.

Dritter Abſchnitt.

Die romantiſchen Künſte.

Den allgemeinen Uebergang aus der Skulptur zu den übrigen Künſten hin bringt, wie wir ſahen, das in den Inhalt und die künſtleriſche Darſtellungsweiſe hineinbrechende Princip der *Subjektivität* hervor. Die Subjektivität iſt der Begriff des ideell für ſich ſelbſt ſeyenden, aus der Aeußerlichkeit ſich in das innere Daſeyn zurückziehenden Geiſtes, der daher mit ſeiner Leiblichkeit nicht mehr zu einer trennungsloſen Einheit zuſammengeht.

Aus dieſem Uebergang folgt deshalb ſogleich die Auflöſung, das Auseinandertreten deſſen, was in der ſubſtantiellen, objektiven Einheit der Skulptur in dem Brennpunkte ihrer Ruhe, Stille und abſchließenden Abrundung enthalten und in einander gefaßt iſt. Wir können dieſe Scheidung nach zwei Seiten betrachten. Denn einer Seits ſchlang die Skulptur, in Rückſicht auf ihren *Gehalt*, das Subſtantielle des Geiſtes mit der noch nicht in ſich, als einzelnes Subjekt, reflektirten Individualität unmittelbar zuſammen, und machte dadurch eine *objektive* Einheit in dem Sinne aus, in welchem Objektivität überhaupt das in ſich Ewige, Unverrückbare, Wahre, der Willkür und Einzelheit nicht anheimfallende Subſtantielle bedeutet; anderer Seits blieb die Skulptur dabei ſtehn, dieſen geiſtigen Gehalt ganz in die Leiblichkeit als das Belebende und Bedeutende derſelben zu ergießen, und ſomit eine neue *objektive* Einigung in der Bedeutung des Worts

zu bilden, in welcher Objektivität, im Gegenſatz des nur Innerlichen und Objektiven, das äußere reale Daseyn bezeichnet.

Trennen ſich nun dieſe durch die Skulptur zum erſtenmal einander gemäß gemachten Seiten, ſo ſteht jetzt die in ſich zurückgetretene Geiſtigkeit nicht nur dem Aeußeren überhaupt, der Natur, ſo wie der eigenen Leiblichkeit des Innern gegenüber, ſondern auch im Bereiche des Geiſtigen ſelbſt iſt das Subſtantielle und Objektive des Geiſtes, inſofern es nicht mehr in einfacher ſubſtantieller Individualität gehalten bleibt, von der lebendigen ſubjektiven Einzelheit als ſolcher geſchieden, und alle dieſe bisher in Eins verſchmolzenen Momente werden gegeneinander und für ſich ſelber frei, ſo daß ſie nun auch in dieſer Freiheit ſelbſt von der Kunſt herauszuarbeiten ſind.

1) Dem Inhalte nach erhalten wir dadurch auf der einen Seite die Subſtantialität des Geiſtigen, die Welt der Wahrheit und Ewigkeit, das Göttliche, das hier aber, dem Princip der Subjektivität gemäß, ſelber als Subjekt, Perſönlichkeit, als ſich in ſeiner unendlichen Geiſtigkeit wiſſendes Abſolutes, als Gott im Geiſte und in der Wahrheit von der Kunſt gefaßt und verwirklicht wird. Ihm gegenüber tritt die weltliche und menſchliche Subjektivität heraus, die, als mit dem Subſtantiellen des Geiſtes nicht mehr in unmittelbarer Einheit, ſich nun ihrer ganzen menſchlichen Partikularität nach entfalten kann, und die geſammte Menſchenbruſt und ganze Fülle menſchlicher Erſcheinung der Kunſt zugänglich werden läßt.

Worin nun aber beide Seiten den Punkt ihrer Wiedervereinigung finden, iſt das Princip der Subjektivität, welches beiden gemeinſam iſt. Das Abſolute erſcheint deshalb ebenſoſehr als lebendiges, wirkliches und ſomit auch menſchliches Subjekt, als die menſchliche und endliche Subjektivität, als geiſtige, die abſolute Subſtanz und Wahrheit, den göttlichen Geiſt in ſich lebendig und wirklich macht. Die dadurch gewonnene neue Einheit aber trägt nicht mehr den Charakter jener erſten Unmittel-

barkeit, wie die Skulptur ſie darſtellt, ſondern einer Einigung und Verſöhnung, welche ſich weſentlich als Vermittelung unterſchiedener Seiten zeigt, und ihrem Begriff gemäß, ſich nur im Innern und Ideellen vollſtändig kund zu geben vermag.

Ich habe dieß bereits bei Gelegenheit der allgemeinen Eintheilung unſerer geſammten Wiſſenſchaft (1. Abth. Einth. S. 110 ff.) ſo ausgedrückt, daß wenn das Skulpturideal die in ſich gediegene Individualität des Gottes in ſeiner ihm ſchlechthin angemeſſenen Leiblichkeit ſinnlich und gegenwärtig hinſtelle, dieſem Objekt jetzt die Gemeinde als die geiſtige Reflexion in ſich gegenübertrete. Der in ſich zurückgenommene Geiſt aber kann ſich die Subſtanz des Geiſtigen ſelbſt nur als Geiſt und ſomit als Subjekt vorſtellen, und erhält daran zugleich das Princip der geiſtigen Verſöhnung der einzelnen Subjektivität mit Gott. Als einzelnes Subjekt jedoch hat der Menſch auch ſein zufälliges Naturdaseyn und einen weiteren oder beſchränkteren Kreis endlicher Intereſſen, Bedürfniſſe, Zwecke und Leidenſchaften, in welchem er ſich ebenſoſehr verſelbſtſtändigen und genügen, als denſelben in jene Vorſtellungen von Gott und die Verſöhnung mit Gott verſenken kann.

2) Was nun zweitens für die Darſtellung die Seite des Aeußeren angeht, ſo wird ſie gleichfalls in ihrer Partikularität ſelbſtſtändig und erhält ein Recht in dieſer Selbſtſtändigkeit aufzutreten, indem das Princip der Subjektivität jenes unmittelbare Entſprechen und ſich nach allen Theilen und Beziehungen hin vollendete Durchdringen des Innern und Aeußern verbietet. Denn Subjektivität iſt hier gerade das für ſich ſeyende, aus ſeinem realen Daſeyn in das Ideelle, in Empfindung, Herz, Gemüth, Betrachtung zurückgekehrte Innere. Dieß Ideelle bringt ſich zwar an ſeiner Außengeſtalt zur Erſcheinung, jedoch in einer Weiſe, in welcher die Außengeſtalt ſelber darthut, ſie ſey nur das Aeußere eines innerlich für ſich ſeyenden Subjekts. Der in der klaſſiſchen Skulptur feſte Zuſammenhang des Leiblichen und Geiſtigen iſt deshalb nicht zu einer totalen Zuſammenhangsloſigkeit aufgelöſt,

doch ſo gelockert und loſe gemacht, daß beide Seiten, obſchon keine ohne die andere iſt, in dieſem Zuſammenhange ihre partikulare Selbſtſtändigkeit gegen einander bewahren, oder doch, wenn eine tiefere Einigung wirklich gelingt, die Geiſtigkeit als das über ſeine Verſchmelzung mit dem Objektiven und Aeußeren hinausgehende Innere zum weſentlich herausleuchtenden Mittelpunkte wird. Es kommt deshalb, um dieſer relativ vermehrten Selbſtſtändigkeit des Objektiven und Realen willen, hier zwar am meiſten auch zur Darſtellung der äußeren Natur und ihrer ſelbſt vereinzelten partikularſten Gegenſtände, doch aller Treue der Auffaſſung ohnerachtet müſſen dieſelben in dieſem Falle dennoch einen Widerſchein des Geiſtigen an ihnen offenbar werden laſſen, indem ſie in der Art ihrer künſtleriſchen Realiſation die Theilnahme des Geiſtes, die Lebendigkeit der Auffaſſung, das ſich Einleben des Gemüths ſelbſt in dieſes letzte Extrem der Aeußerlichkeit, und ſomit ein Inneres und Ideelles ſichtbar machen.

Im Ganzen führt deshalb das Princip der Subjektivität die Nothwendigkeit mit ſich, einer Seits die unbefangene Einigkeit des Geiſtes mit ſeiner Leiblichkeit aufzugeben, und das Leibliche mehr oder weniger negativ zu ſetzen, um die Innerlichkeit aus dem Aeußeren herauszuheben, anderer Seits dem Partikularen der Mannigfaltigkeit, Spaltung und Bewegung des Geiſtigen wie des Sinnlichen einen freien Spielraum zu verſchaffen.

3) Dieß neue Princip hat ſich drittens nun auch an dem ſinnlichen Material geltend zu machen, deſſen die Kunſt ſich zu ihren neuen Darſtellungen bedient.

a) Das bisherige Material war das Materielle als ſolches, die ſchwere Maſſe in der Totalität ihres räumlichen Daſeyns, ſo wie in der einfachen Abſtraktion der Geſtalt als bloßer Geſtalt. Tritt nun das ſubjektive, und zugleich an ſich ſelbſt partikulariſirte, erfüllte Innere in dieſes Material herein, ſo wird es, um als Inneres herausſcheinen zu können, an dieſem Material eines Theils zwar die räumliche Totalität tilgen, und

ſie aus ihrem unmittelbaren Daſein in entgegengeſetzter Weiſe zu einem vom Geiſte hervorgebrachten Schein verwandeln, anderer Seits aber ſowohl in Betreff auf die Geſtalt als deren äußere ſinnliche Sichtbarkeit die ganze Partikularität des Erſcheinens hinzubringen müſſen, welche der neue Inhalt erfordert. Im Sinnlichen und Sichtbaren aber hat ſich hier die Kunſt zunächſt noch zu bewegen, weil, dem bisherigen Gange zufolge, das Innere allerdings als Reflexion in ſich zu faſſen iſt, zugleich aber als Zurückgehn ſeiner in ſich aus der Aeußerlichkeit und Leiblichkeit und ſomit als ein Zuſichſelberkommen zu erſcheinen hat, das ſich auf einem erſten Standpunkte nur wieder an dem objektiven Daſeyn der Natur und der leiblichen Exiſtenz des Geiſtigen ſelber darthun kann.

Die erſte unter den romantiſchen Künſten wird deshalb in der angegebenen Art ihren Inhalt noch in den Formen der äußeren menſchlichen Geſtalt und der geſammten Naturgebilde überhaupt ſichtbar herausſtellen, ohne jedoch bei der Sinnlichkeit und Abſtraktion der Skulptur ſtehn zu bleiben. Dieſe Aufgabe macht den Beruf der Malerei aus.

b) Inſofern nun aber in der Malerei nicht wie in der Skulptur die ſchlechthin vollbrachte Ineinsbildung des Geiſtigen und Leiblichen den Grundtypus liefert, ſondern umgekehrt das Hervorſcheinen des in ſich koncentrirten Innern, ſo ergiebt ſich überhaupt die räumliche Außengeſtalt als ein der Subjektivität des Geiſtes nicht wahrhaft gemäßes Ausdrucksmittel. Die Kunſt verläßt deshalb ihre bisherige Geſtaltungsweiſe, und ergreift ſtatt der Figurationen des Räumlichen, die Figurationen des Tons in ſeinem zeitlichen Klingen und Verklingen; denn der Ton, indem er nur durch das Negativgeſetztſeyn der räumlichen Materie ſein ideelleres zeitliches Daſeyn gewinnt, entſpricht dem Innern, das ſich ſelbſt ſeiner ſubjektiven Innerlichkeit nach als Empfindung erfaßt, und jeden Gehalt, wie er in der inneren Bewegung des Herzens und Gemüthes ſich geltend macht, in der Bewegung der

Töne ausdrückt. Die zweite Kunſt, welche dieſem Princip der Darſtellung folgt, iſt die Muſik.

c) Dadurch ſtellt ſich jedoch die Muſik wiederum nur auf die entgegengeſetzte Seite, und hält, den bildenden Künſten gegenüber, ſowohl in Rückſicht auf ihren Inhalt als auch in Betreff des ſinnlichen Materials und der Ausdrucksweiſe an der Geſtaltloſigkeit des Innern feſt. Die Kunſt aber hat der Totalität ihres Begriffs gemäß nicht nur das Innere, ſondern ebenſoſehr die Erſcheinung und Wirklichkeit deſſelben in ſeiner äußeren Realität vor die Anſchauung zu bringen. Wenn nun die Kunſt aber das wirkliche Hineinbilden in die wirkliche und damit ſichtbare Form der Objektivität verlaſſen und ſich zum Elemente der Innerlichkeit herübergewendet hat, ſo kann die Objektivität, der ſie ſich von Neuem zukehrt, nicht mehr die reale, ſondern eine bloß vorgeſtellte und für die innere Anſchauung, Vorſtellung und Empfindung geſtaltete Aeußerlichkeit ſeyn, deren Darſtellung, als Mittheilung des in ſeinem eigenen Bereiche ſchaffenden Geiſtes an den Geiſt, das ſinnliche Material ſeiner Kundgebung nur als bloßes Mittheilungsmittel gebrauchen, und deshalb zu einem für ſich bedeutungsloſen Zeichen herunterſetzen muß. Die Poeſie, die Kunſt der Rede, welche ſich auf dieſen Standpunkt ſtellt, und wie der Geiſt ſonſt ſchon durch die Sprache, was er in ſich trägt, dem Geiſte verſtändlich macht, ſo nun auch ihre Kunſtproduktionen der ſich zu einem ſelbſt künſtleriſchen Organe ausbildenden Sprache einverleibt, iſt zugleich, weil ſie die Totalität des Geiſtes in ihrem Elemente entfalten kann, die allgemeine Kunſt, die allen Kunſtformen gleichmäßig angehört, und nur da ausbleibt, wo der ſich in ſeinem höchſten Gehalte noch unklare Geiſt ſeiner eigenen Ahnungen ſich nur in Form und Geſtalt des ihm ſelbſt Aeußeren und Anderen bewußt zu werden vermag.

Erſtes Kapitel.

Die Malerei.

Der gemäßeſte Gegenſtand der Skulptur iſt das ruhige ſubſtantielle Verſenktſeyn des Charakters in ſich, deſſen geiſtige Individualität ganz in das leibliche Daſeyn zu vollſtändiger Durchdringung herausgeht, und das ſinnliche Material, das dieſe Verkörperung des Geiſtes darſtellt, nur nach Seiten der Geſtalt als ſolcher dem Geiſte adäquat macht. Der Punkt der inneren Subjektivität, die Lebendigkeit des Gemüths, die Seele der eigenſten Empfindung hat die blickloſe Geſtalt weder zur Koncentration des Innern zuſammengefaßt, noch zur geiſtigen Bewegung, zur Unterſcheidung vom Aeußern und zur innern Unterſcheidung aus einander getrieben. Dieß iſt der Grund, weshalb uns die Skulpturwerke der Alten zum Theil kalt laſſen. Wir verweilen nicht lange dabei, oder unſer Verweilen wird zu einem mehr gelehrten Studium der feinen Unterſchiede der Geſtalt und ihrer einzelnen Formen. Man kann es den Menſchen nicht übel nehmen, wenn ſie für die hohen Skulpturwerke nicht das hohe Intereſſe zeigen, das dieſelben verdienen. Denn wir müſſen es erſt lernen, ſie zu ſchätzen; ſogleich werden wir entweder nicht angezogen, oder der allgemeine Charakter des Ganzen ergiebt ſich bald, und für das Nähere müſſen wir uns dann erſt nach dem umſehen, was ein weiteres Intereſſe giebt. Ein Genuß aber, der erſt aus Studium, Nachdenken, gelehrter Kenntniß und vielfachem

Beobachten hervorgehn kann, iſt nicht der unmittelbare Zweck der Kunſt. Und was ſelbſt bei einem auf dieſen Umwegen erworbenen Genuß immer noch in den alten Skulpturwerken unbefriedigt bleibt, iſt die Forderung, daß ein Charakter ſich entwickele, zur Thätigkeit und Handlung nach Außen, zur Beſonderung und Vertiefung des Innern übergehe. Einheimiſcher wird uns deshalb ſogleich bei der Malerei. In ihr nämlich bricht ſich das Princip der endlichen und in ſich unendlichen Subjektivität, das Princip unſeres eigenen Daſeyns und Lebens zum erſtenmal Bahn, und wir ſehn in ihren Gebilden das, was in uns ſelber wirkt und thätig iſt.

Der Gott der Skulptur bleibt der Anſchauung als bloßes Objekt gegenüber, in der Malerei dagegen erſcheint das Göttliche an ſich ſelber als geiſtiges lebendiges Subjekt, das in die Gemeinde herübertritt und jedem Einzelnen die Möglichkeit giebt, ſich mit ihm in geiſtige Gemeinſchaft und Vermittlung zu ſetzen. Das Subſtantielle iſt dadurch nicht, wie in der Skulptur, ein in ſich beharrendes, erſtarrtes Individuum, ſondern in die Gemeinde ſelbſt herübergetragen und beſondert.

Daſſelbe Princip unterſcheidet nun auch ebenſoſehr das Subjekt von ſeiner eigenen Leiblichkeit und äußeren Umgebung überhaupt, als es auch das Innere mit derſelben in Vermittelung bringt. In den Kreis dieſer ſubjektiven Beſonderung als Verſelbſtſtändigung des Menſchen gegen Gott, Natur, innere und äußere Exiſtenz anderer Individuen, ſo wie umgekehrt als innigſte Beziehung und feſtes Verhältniß Gottes zur Gemeinde, und des partikularen Menſchen zu Gott, Naturumgebung und den unendlich vielfachen Bedürfniſſen, Zwecken, Leidenſchaften, Handlungen und Thätigkeiten des menſchlichen Daſeyns, fällt die ganze Bewegung und Lebendigkeit, welche die Skulptur, ſowohl ihrem Inhalt als auch ihren Ausdrucksmitteln nach, vermiſſen läßt, und führt eine unermeßliche Fülle des Stoffs und breite Mannigfaltigkeit der Darſtellungsweiſe, die bisher gefehlt hatte, neu in

die Kunſt herein. So iſt das Princip der Subjektivität auf der einen Seite der Grund der Beſonderung, auf der anderen aber ebenſo das Vermittelnde und Zuſammenfaſſende, ſo daß die Malerei nun auch das in ein und demſelben Kunſtwerke vereinigt, was bis jetzt zweien verſchiedenen Künſten zufiel; die äußere Umgebung, welche die Architektur künſtleriſch behandelte, und die an ſich ſelbſt geiſtige Geſtalt, die von der Skulptur erarbeitet wurde. Die Malerei ſtellt ihre Figuren in eine von ihr ſelbſt in dem gleichen Sinn erfundene äußere Natur oder architektoniſche Umgebung hinein, und weiß dieß Aeußerliche durch Gemüth und Seele der Auffaſſung ebenſoſehr zu einer zugleich ſubjektiven Abſpiegelung zu machen, als ſie es mit dem Geiſt der ſich darin bewegenden Geſtalten in Verhältniß und Einklang zu ſetzen verſteht.

Dieß wäre das Princip für das Neue, was die Malerei zu der bisherigen Darſtellungsweiſe der Kunſt herzubringt.

Fragen wir jetzt nach dem Gange, den wir uns für die beſtimmtere Betrachtung vorzuſchreiben haben, ſo will ich hier folgende Eintheilung feſtſtellen.

Erſtens müſſen wir uns wiederum nach dem allgemeinen Charakter umſehen, den die Malerei ihrem Begriff nach in Rückſicht auf ihren ſpecifiſchen Inhalt, ſo wie in Betreff auf das mit dieſem Gehalt zuſammenſtimmende Material, und die dadurch bedingte künſtleriſche Behandlung anzunehmen hat.

Zweitens ſind ſodann die beſonderen Beſtimmungen zu entwickeln, welche in dem Principe des Inhalts und der Darſtellung liegen, und den entſprechenden Gegenſtand der Malerei, ſowie die Auffaſſungsweiſen, Kompoſition und das maleriſche Kolorit feſter begrenzen.

Drittens vereinzelt ſich durch ſolche Beſonderungen die Malerei zu verſchiedenen Schulen, welche, wie in den übrigen Künſten, ſo auch hier ihre hiſtoriſche Entwickelungsſtufen haben.

1. Allgemeiner Charakter der Malerei.

Wenn ich als das weſentliche Princip der Malerei die innere Subjektivität in ihrer Himmel und Erde umfaſſenden Lebendigkeit der Empfindung, Vorſtellung und Handlung, in der Mannigfaltigkeit der Situationen und äußeren Erſcheinungsweiſen im Leiblichen angegeben, und den Mittelpunkt der Malerei dadurch in die romantiſche, chriſtliche Kunſt hineinverlegt habe, ſo kann jedem ſogleich die Inſtanz einfallen, daß nicht nur bei den Alten vortreffliche Maler zu finden ſind, welche in dieſer Kunſt ebenſo hoch als in der Skulptur, d. h. auf der höchſten Stufe ſtanden, ſondern daß auch andere Völker, wie die Chineſen, Inder, Aegypter u. ſ. f. ſich nach Seiten der Malerei hin Ruhm erworben haben. Allerdings iſt die Malerei durch die Mannigfaltigkeit der Gegenſtände, die ſie ergreifen, und der Art, in welcher ſie dieſelben ausführen kann, auch in ihrer Verbreitung über verſchiedene Völker weniger beſchränkt; dieß macht aber nicht den Punkt aus, auf den es ankommt. Sehen wir nur auf das Empiriſche, ſo iſt dieß und jenes in dieſer und jener Art von dieſen und anderen Nationen in den verſchiedenſten Zeiten producirt worden, die tiefere Frage jedoch geht auf das **Princip** der Malerei, auf die Unterſuchung ihrer Darſtellungsmittel, und dadurch auf die Feſtſtellung desjenigen Inhalts, der durch **ſeine Natur** ſelbſt mit dem Princip gerade der **maleriſchen** Form und Darſtellungsweiſe übereinſtimmt, ſo daß dieſe Form die ſchlechthin entſprechende dieſes Inhalts wird. — Wir haben von der Malerei der Alten nur wenige Ueberbleibſel, Gemälde, denen man es anſieht, daß ſie weder zu den vortrefflichſten des Alterthums gehören, noch von den berühmteſten Meiſtern ihrer Zeit gemacht ſeyn können. Wenigſtens iſt das, was man in Privathäuſern der Alten durch Ausgrabungen gefunden hat, von dieſer Art. Dennoch müſſen wir die Zierlichkeit des Geſchmacks, das Paſſende der Gegenſtände, die Deutlichkeit der Gruppirung, ſowie die Leichtigkeit der Ausführung und Friſche des Kolorits

bewundern, Vorzüge, die gewiß noch in einem weit höheren Grade den urſprünglichen Vorbildern eigen waren, nach welchen z. B. die Wandgemälde in dem ſogenannten Hauſe des Tragödiendichters zu Pompeji gearbeitet worden ſind. Von namhaften Meiſtern iſt leider nichts auf uns gekommen. Wie vortrefflich nun aber auch dieſe urſprünglicheren Gemälde geweſen ſeyn mögen, ſo ſteht dennoch zu behaupten, daß die Alten bei der unerreichbaren Schönheit ihrer Skulpturen die Malerei nicht zu dem Grade der eigentlich maleriſchen Ausbildung bringen konnten, welchen dieſelbe in der chriſtlichen Zeit des Mittelalters und vornehmlich des ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts gewonnen hat. Dieß Zurückbleiben der Malerei hinter der Skulptur iſt bei den Alten an und für ſich zu präſumiren, weil der eigentlichſte Kern der griechiſchen Anſchauung mehr als mit jeder anderen Kunſt gerade mit dem Princip deſſen zuſammenſtimmt, was die Skulptur irgend zu leiſten im Stande iſt. In der Kunſt aber läßt ſich der geiſtige Gehalt nicht von der Darſtellungsweiſe abſcheiden. Fragen wir in dieſer Rückſicht, weshalb die Malerei erſt durch den Inhalt der romantiſchen Kunſtform zu ihrer eigenthümlichen Höhe emporgebracht ſey, ſo iſt eben die Innigkeit der Empfindung, die Seeligkeit und der Schmerz des Gemüths dieſer tiefere, eine geiſtige Beſeelung fordernde Gehalt, welcher der höheren maleriſchen Kunſtvollkommenheit den Weg gebahnt und dieſelbe nothwendig gemacht hat.

Ich will als Beiſpiel in dieſer Rückſicht nur an das wieder erinnern, was Raoul-Rochette von der Auffaſſung der Iſis, die den Horus auf den Knieen hält, anführt. Im Allgemeinen iſt das Sujet hier daſſelbe mit dem Gegenſtande chriſtlicher Madonnenbilder; eine göttliche Mutter mit ihrem Kinde. Der Unterſchied aber der Auffaſſung und Darſtellung deſſen, was in dieſem Gegenſtande liegt, iſt ungeheuer. Die ägyptiſche Iſis, welche in Basreliefs in ſolcher Situation vorkommt, hat nichts Mütterliches, keine Zärtlichkeit, keinen Zug der Seele und Empfindung, wie ſie doch ſelbſt den ſteiferen byzantiniſchen

Madonnenbildern nicht gänzlich fehlt. Was hat nun nicht gar Raphael, oder irgend ein anderer der großen italieniſchen Meiſter aus der Madonna uud dem Chriſtuskinde gemacht. Welche Tiefe der Empfindung, welch geiſtiges Leben, welche Innigkeit und Fülle, welche Hoheit oder Lieblichkeit, welch menſchliches und doch ganz von göttlichem Geiſte durchdrungenes Gemüth ſpricht uns aus jedem Zuge an. Und in wie unendlich mannigfaltigen Formen und Situationen iſt dieſer eine Gegenſtand oft von den gleichen Meiſtern und mehr noch von verſchiedenen Künſtlern dargeſtellt worden. Die Mutter, die reine Jungfrau, die körperliche, die geiſtige Schönheit, Hoheit, Liebreiz, alles dieß und bei weitem mehr iſt abwechſelnd als Hauptcharakter des Ausdrucks herausgehoben. Ueberall aber iſt es nicht die ſinnliche Schönheit der Formen, ſondern die geiſtige Beſeelung, durch welche die Meiſterſchaft ſich kund giebt und auch zur Meiſterſchaft der Darſtellung führt. — Nun hat zwar die griechiſche Kunſt die ägyptiſche weit überflügelt, und auch den Ausdruck des menſchlichen Innern ſich zum Gegenſtande gemacht, aber die Innigkeit und Tiefe der Empfindung, welche in der chriſtlichen Ausdrucksweiſe liegt, war ſie doch nicht zu erreichen im Stande, und ſtrebte auch, ihrem ganzen Charakter nach, gar nicht dieſer Art der Beſeelung zu. Der ſchon öfter von mir angeführte Faun z. B., der den jungen Bacchus auf den Armen hält, iſt von höchſter Lieblichkeit und Liebenswürdigkeit. Ebenſo die Nymphen, die den Bacchus pflegen, eine Situation, welche eine kleine Gemme in ſchönſter Gruppirung darſtellt. Hier haben wir die ähnliche Empfindung unbefangener, begierdeloſer, ſehnſuchtsloſer Liebe zum Kinde, aber ſelbſt abgeſehn von dem Mütterlichen, hat der Ausdruck dennoch die innere Seele, die Tiefe des Gemüths, welcher wir in chriſtlichen Gemälden begegnen, in keiner Weiſe. Die Alten mögen zwar Portraits vortrefflich gemalt haben, aber weder ihre Auffaſſung der Naturdinge, noch ihre Anſchauung von menſchlichen und göttlichen Zuſtänden iſt der Art geweſen, daß in Betreff

der Malerei eine ſo innige Begeiſtigung, als in der chriſtlichen Malerei, könnte zum Ausdruck gekommen ſeyn.

Daß aber die Malerei dieſe ſubjektivere Art der Beſeelung fordern muß, liegt ſchon in ihrem Material. Ihr ſinnliches Element nämlich, in welchem ſie ſich bewegt, iſt die Verbreitung in die Fläche, und das Geſtalten durch die Beſonderung der Farben, wodurch die Form der Gegenſtändlichkeit, wie ſie für die Anſchauung iſt, zu einem vom Geiſt an die Stelle der realen Geſtalt ſelbſt geſetzten künſtleriſchen Scheine verwandelt wird. Im Principe dieſes Materials liegt es, daß das Aeußerliche nicht mehr für ſich in ſeinem, wenn auch von Geiſtigem beſeelten, wirklichen Daſeyn letzte Gültigkeit behalten ſoll, ſondern in dieſer Realität gerade zu einem bloßen Scheinen des innern Geiſtes herabgebracht werden muß, der ſich für ſich als Geiſtiges anſchauen will. Einen anderen Sinn, wenn wir die Sache tiefer faſſen, hat dieſer Fortgang von der totalen Skulpturgeſtalt her nicht. Es iſt das Innere des Geiſtes, das ſich im Widerſchein der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt. Ebenſo führt dann zweitens die Fläche, auf welcher die Malerei ihre Gegenſtände erſcheinen macht, ſchon für ſich zu Umgebungen, Bezüglichkeiten, Verhältniſſen hinaus, und die Farbe fordert als Beſonderung des Scheinens nun auch eine Beſonderheit des Innern, welche erſt durch Beſtimmtheit des Ausdrucks, der Situation und Handlung klar werden kann, und deshalb unmittelbar Mannigfaltigkeit, Bewegung und partikulares inneres und äußeres Leben erheiſcht. Dieß Princip der Innerlichkeit als ſolcher, welche zugleich in ihrem wirklichen Erſcheinen mit der Vielgeſtaltigkeit des äußeren Daſeyns verknüpft iſt, und ſich aus dieſer partikularen Exiſtenz heraus als in ſich geſammeltes Fürſichſeyn zu erkennen giebt, haben wir aber als das Princip der romantiſchen Kunſtform geſehen, in deren Gehalt und Darſtellungsart deshalb das Element der Malerei einzig und allein ſeinen

ſchlechthin entſprechenden Gegenſtand hat. Umgekehrt können wir gleichfalls ſagen, die romantiſche Kunſt, wenn ſie zu Kunſtwerken fortgehn wolle, müſſe ſich ein Material ſuchen, das mit ihrem Inhalte zuſammenfalle, und finde daſſelbe zunächſt in der Malerei, welche deshalb in allen übrigen Gegenſtänden und Auffaſſungen mehr oder weniger formell bleibt. Wenn es daher außer der chriſtlichen Malerei auch eine orientaliſche, griechiſche und römiſche giebt, ſo bleibt dennoch die Ausbildung, welche dieſe Kunſt innerhalb der Grenzen des Romantiſchen gewonnen hat, ihr eigentlicher Mittelpunkt, und wir können von orientaliſcher und griechiſcher Malerei nur ſo ſprechen, wie wir auch in der Skulptur, die im klaſſiſchen Ideal wurzelte und mit der Darſtellung deſſelben ihre wahre Höhe erreichte, von einer chriſtlichen Skulptur zu reden hatten, d. h. wir müſſen zugeſtehen, daß die Malerei erſt im Stoffe der romantiſchen Kunſtform den Inhalt erfaßt, der ihren Mitteln und Formen völlſtändig zuſagt, und deshalb auch in Behandlung ſolcher Gegenſtände erſt ihre Mittel nach allen Seiten gebrauchen und erſchöpfen lernt.

Verfolgen wir dieſen Punkt zunächſt ganz im Allgemeinen, ſo ergiebt ſich daraus für den Inhalt, das Material und die künſtleriſche Behandlungsweiſe der Malerei Folgendes.

a) Die Hauptbeſtimmung, ſahen wir, iſt für den Inhalt des Maleriſchen die für ſich ſeyende Subjektivität.

α) Dadurch kann nun weder nach Seiten des Innern die Individualität ganz in das Subſtantielle eingehn, ſondern muß im Gegentheil zeigen, wie ſie jeden Gehalt in ſich als dieſes Subjekt enthält und in demſelben ſich, ihr Inneres, die eigene Lebendigkeit ihres Vorſtellens und Empfindens hat und ausdrückt, noch kann die äußere Geſtalt ſchlechthin, wie in der Skulptur, von der inneren Individualität beherrſcht erſcheinen. Denn die Subjektivität, obſchon ſie das Aeußere als die ihr zugehörige Objektivität durchdringt, iſt dennoch zugleich aus dem Objektiven in ſich zurückgehende Identität, welche durch dieſe Beſchloſſenheit

in ſich gegen das Aeußerliche gleichgültig wird und daſſelbe frei läßt. Wie deshalb in der *geiſtigen* Seite des Inhalts das Einzelne der Subjektivität nicht mit der Subſtanz und Allgemeinheit unmittelbar in Einheit geſetzt, ſondern zur Spitze des Fürſichſeyns in ſich reflektirt iſt, ſo wird nun auch im Aeußeren der Geſtalt die Beſonderheit und Allgemeinheit derſelben aus jener plaſtiſchen Vereinigung zum Vorwalten des Einzelnen und ſomit Zufälligeren und Gleichgültigeren in *der* Weiſe fortgehn, in welcher dieß auch ſonſt ſchon in der empiriſchen Wirklichkeit der herrſchende Charakter aller Erſcheinungen iſt.

β) Ein *zweiter* Punkt bezieht ſich auf die *Ausdehnung*, welche die Malerei durch ihr Princip in Rückſicht auf die darzuſtellenden Gegenſtände erhält.

Die freie Subjektivität läßt einer Seits der geſammten Breite der Naturdinge und allen Sphären der menſchlichen Wirklichkeit ihr ſelbſtſtändiges Daſeyn, anderer Seits aber kann ſie ſich in alles Beſondere hineinbegeben, und es zum Inhalt des Innern machen, ja erſt in dieſem Verflochtenſeyn mit der konkreten Wirklichkeit erweiſt ſie ſich ſelbſt als konkret und lebendig. Dadurch wird es dem Maler möglich, eine Fülle von Gegenſtänden in das Gebiet ſeiner Darſtellungen hineinzunehmen, welche der Skulptur unzugänglich bleiben. Der ganze Kreis des Religiöſen, die Vorſtellungen von Himmel und Hölle, die Geſchichte Chriſti, der Jünger, Heiligen u. ſ. f., die äußere Natur, das Menſchliche bis zu dem Vorüberfliehendſten in Situationen und Charakteren, alles und jedes kann hier Platz gewinnen. Denn zur Subjektivität gehört auch das Beſondere, Willkürliche und Zufällige des Intereſſes und Bedürfniſſes, das ſich deshalb gleichfalls zur Auffaſſung hervordrängt.

γ) Hiemit hängt die *dritte* Seite zuſammen, daß die Malerei das *Gemüth* zum Inhalt ihrer Darſtellungen ergreift. Was im Gemüth lebt, iſt nämlich in ſubjektiver Weiſe vorhanden, wenn es ſeinem Gehalt nach auch das Objektive und Abſolute

als ſolches iſt. Denn die Empfindung des Gemüths kann zwar zu ihrem Inhalte das Allgemeine haben, das jedoch als Empfindung nicht die Form dieſer Allgemeinheit beibehält, ſondern ſo erſcheint, wie ich, als dieſes beſtimmte Subjekt, mich darin weiß und empfinde. Um objektiven Gehalt in ſeiner Objektivität herauszuſtellen, muß ich mich ſelbſt vergeſſen. So bringt die Malerei allerdings das Innere in Form äußerer Gegenſtändlichkeit vor die Anſchauung, aber ihr eigentlicher Inhalt, den ſie ausdrückt, iſt die empfindende Subjektivität; weshalb ſie denn auch nach der Seite der Form nicht ſo beſtimmte Anſchauungen des Göttlichen z. B. als die Skulptur zu liefern vermag, ſondern nur unbeſtimmtere Vorſtellungen, die in die Empfindung fallen. Dem ſcheint zwar der Umſtand zu widerſprechen, daß wir auch die äußere Umgebung des Menſchen, Gebirge, Thäler, Wieſen, Bäche, Bäume, Geſträuch, Schiffe, das Meer, Wolken und Himmel, Gebäude, Zimmer u. ſ. f. vielfach von den berühmteſten Malern zum Gegenſtande von Gemälden vorzugsweiſe ausgewählt ſehen, doch was in ſolchen Kunſtwerken den Kern ihres Inhaltes ausmacht, ſind nicht dieſe Gegenſtände ſelbſt, ſondern die Lebendigkeit und Seele der ſubjektiven Auffaſſung und Ausführung, das Gemüth des Künſtlers, das ſich in ſeinem Werke abſpiegelt, und nicht nur ein bloßes Abbild äußerer Objekte, ſondern zugleich ſich ſelbſt und ſein Inneres liefert. Gerade dadurch erweiſen ſich die Gegenſtände in der Malerei auch nach dieſer Seite als gleichgültiger, weil das Subjektive an ihnen anfängt als Hauptſache hervorzuſtechen. In dieſer Wendung gegen das Gemüth, das bei Gegenſtänden der äußern Natur oft nur ein allgemeiner Klang der Stimmung ſeyn kann, die hervorgebracht wird, unterſcheidet ſich die Malerei am meiſten von Skulptur und Architektur, indem ſie mehr in die Nähe der Muſik tritt und aus der bildenden Kunſt her den Uebergang zu der tönenden macht.

b) Das ſinnliche Material nun zweitens der Malerei, im Unterſchiede von der Skulptur, habe ich bereits mehrfach dem

allgemeinſten Grundzuge nach angegeben, ſo daß ich hier nur den näheren Zuſammenhang berühren will, in welchem dieß Material mit dem geiſtigen Inhalt ſteht, den es vorzugsweiſe zur Darſtellung zu bringen hat.

α) Das Nächſte, was in dieſer Rückſicht muß in Betracht gezogen werden, iſt der Umſtand, daß die Malerei die räumliche Totalität der drei Dimenſionen zuſammenzieht. Die vollſtändige Koncentration wäre die in den Punkt, als Aufhebung des Nebeneinander überhaupt, und als Unruhe in ſich dieſes Aufhebens, wie ſie dem Zeitpunkt zukommt. Zu dieſer konſequent durchgeführten Negation aber geht erſt die Muſik fort. Die Malerei dagegen läßt das Räumliche noch beſtehen, und tilgt nur eine der drei Dimenſionen, ſo daß ſie die Fläche zum Element ihrer Darſtellungen macht. Dieß Vermindern der drei Dimenſionen zur Ebene liegt in dem Princip des Innerlichwerdens, das ſich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervorthun kann, daß es die Totalität der Aeußerlichkeit nicht beſtehn läßt, ſondern ſie beſchränkt.

Gewöhnlich iſt man geneigt zu meinen, dieſe Reduktion ſey eine Willkür der Malerei, durch welche ihr ein Mangel anklebe. Denn ſie wolle ja doch Naturgegenſtände in deren ganzen Realität oder geiſtige Vorſtellungen und Empfindungen vermittelſt des menſchlichen Körpers und deſſen Gebehrden anſchaulich machen, für dieſen Zweck aber ſey die Fläche unzureichend und bleibe hinter der Natur zurück, welche in ganz anderer Vollſtändigkeit auftrete.

αα) Allerdings iſt die Malerei in Rückſicht auf das materiell Räumliche noch abſtrakter, als die Skulptur, aber dieſe Abſtraktion, weit entfernt eine bloß willkürliche Beſchränkung oder menſchliche Ungeſchicklichkeit, der Natur und ihren Produktionen gegenüber, zu ſeyn, macht gerade den nothwendigen Fortgang von der Skulptur her aus. Schon die Skulptur war nicht ein Nachbilden bloß des natürlichen, leiblichen Daſeyns, ſondern ein Reproduciren aus dem Geiſt, und ſtreifte deshalb von der Geſtalt

alle die Seiten der gewöhnlichen Naturexiſtenz ab, welche dem beſtimmten darzuſtellenden Inhalt nicht entſprachen. Dieß betraf in der Skulptur die Partikularität der Färbung, ſo daß nur die Abſtraktion der ſinnlichen Geſtalt übrig blieb. In der Malerei tritt nun das Entgegengeſetzte ein, denn ihr Inhalt iſt die geiſtige Innerlichkeit, die nur im Aeußeren kann zum Vorſchein kommen, als aus demſelben in ſich hineingehend. So arbeitet die Malerei zwar auch für die Anſchauung, doch in einer Weiſe, in welcher das Objektive, das ſie darſtellt, nicht ein wirkliches totales, räumliches Naturdaſeyn bleibt, ſondern zu einem Widerſchein des Geiſtes wird, in welchem er ſeine Geiſtigkeit nur inſofern offenbar macht, als er das reale Daſeyn aufhebt, und es zu einem bloßen Scheinen im Geiſtigen für's Geiſtige umſchafft.

ββ) Dadurch muß hier die Malerei der räumlichen Totalität Abbruch thun, und braucht nicht etwa nur aus Beſchränktheit der menſchlichen Natur auf dieſe Vollſtändigkeit Verzicht zu leiſten. Indem nämlich der Gegenſtand der Malerei ſeinem räumlichen Daſeyn nach nur ein Scheinen des geiſtigen Innern iſt, das die Kunſt für den Geiſt darſtellt, löſt ſich die Selbſtſtändigkeit der wirklichen, räumlich vorhandenen Exiſtenz auf, und erhält eine weit engere Beziehung auf den Zuſchauer, als beim Skulpturwerk. Die Statue iſt für ſich überwiegend ſelbſtſtändig, unbekümmert um den Beſchauer, der ſich hinſtellen kann wohin er will; ſein Standpunkt, ſeine Bewegungen, ſein Umhergehn iſt für das Kunſtwerk etwas Gleichgültiges. Soll dieſe Selbſtſtändigkeit noch bewahrt ſeyn, ſo muß das Skulpturbild nun auch dem Zuſchauer auf jedem Standpunkte etwas geben können. Bewahrt aber muß dieß Fürſichſeyn des Werks in der Skulptur bleiben, weil ſein Inhalt das äußerlich und innerlich auf ſich Beruhende, Abgeſchloſſene und Objektive iſt. In der Malerei dagegen, deren Gehalt die Subjektivität, und zwar die in ſich zugleich partikulariſirte Innerlichkeit ausmacht, hat eben auch dieſe Seite der Entzweiung im Kunſtwerk als Gegenſtand

und Zuſchauer hervorzutreten, doch ſich unmittelbar dadurch aufzulöſen, daß das Werk, als das Subjektive darſtellend, nun auch ſeiner ganzen Darſtellungsweiſe nach die Beſtimmung herauskehrt, weſentlich nur für das Subjekt, für den Beſchauer und nicht ſelbſtſtändig für ſich dazuſeyn. Der Zuſchauer iſt gleichſam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunſtwerk nur für dieſen feſten Punkt des Subjekts. Für dieſe Beziehung auf die Anſchauung und deren geiſtigen Reflex aber iſt das bloße Scheinen der Realität genug, und die wirkliche Totalität des Raums ſogar ſtörend, weil dann die angeſchauten Objekte für ſich ſelbſt ein Daſeyn behalten, und nicht nur durch den Geiſt für ſeine eigene Anſchauung darſtellig gemacht erſcheinen. Die Natur vermag deshalb ihre Gebilde nicht auf eine Ebene zu reduciren, denn ihre Gegenſtände haben und ſollen zugleich ein reales Fürſichſeyn haben; in der Malerei jedoch liegt die Befriedigung nicht im wirklichen Seyn, ſondern in dem bloß theoretiſchen Intereſſe an dem äußerlichen Widerſcheinen des Innern, und ſie entfernt damit alle Bedürftigkeit und Anſtalt zu einer räumlichen, totalen Realität und Organiſation.

$\gamma\gamma$) Mit dieſer Reduktion auf die Fläche hängt nun auch drittens der Umſtand zuſammen, daß die Malerei zur Architektur nur in einem entfernteren Bezuge ſteht als die Skulptur. Denn Skulpturwerke, ſelbſt wenn ſie ſelbſtſtändig für ſich auf öffentlichen Plätzen oder in Gärten aufgeſtellt werden, bedürfen immer eines architektoniſch behandelten Poſtamentes, während in Zimmern, Vorplätzen, Hallen u. ſ. f. entweder die Baukunſt nur als Umgebung der Statuen dient, oder umgekehrt Skulpturbilder als Ausſchmückung von Gebäuden gebraucht werden, und zwiſchen beiden dadurch ein engerer Zuſammenhang ſtattfindet. Die Malerei dagegen, ſey es in eingeſchloſſenen Zimmern, oder in offenen Hallen und im Freien, beſchränkt ſich auf die Wand. Sie hat urſprünglich nur die Beſtimmung, leere Wandflächen auszufüllen. Dieſem Berufe genügt ſie hauptſächlich bei den

Alten, welche die Wände der Tempel und ſpäter auch der Privatwohnungen in ſolcher Weiſe verzierten. Die gothiſche Baukunſt, deren Hauptaufgabe die Umſchließung in den grandioſeſten Verhältniſſen iſt, bietet zwar noch größere Flächen, ja die immenſeſten, welche zu denken ſind, doch tritt bei ihr ſowohl für das Aeußere als auch für das Innere der Gebäude die Malerei nur in den früheren Moſaiken als Ausſchmückung leerer Flächen ein; die ſpätere Architektur des vierzehnten Jahrhunderts beſonders füllt im Gegentheil ihre ungeheuren Wandungen in einer ſelbſt architektoniſchen Weiſe aus, wovon die Hauptfacade des Straßburger Münſters das großartigſte Beiſpiel liefert. Hier ſind die leeren Flächen außer den Eingangsthüren, der Roſe und den Fenſtern durch die über die Mauern hingezogenen fenſterartigen Verzierungen, ſo wie durch Figuren mit vieler Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit ausgeſchmückt, ſo daß es dazu keiner Malereien mehr bedarf. Für die religiöſe Architektur tritt daher die Malerei vornehmlich erſt in Gebäuden wieder auf, welche ſich dem Typus der alten Baukunſt zu nähern anfangen. Im Ganzen jedoch trennt ſich die chriſtliche religiöſe Malerei auch von der Baukunſt ab, und verſelbſtſtändigt ihre Werke, wie z. B. in großen Altargemälden, in Kapellen oder auf Hochaltären. Zwar muß auch hier das Gemälde in Bezug auf den Charakter des Ortes bleiben, für welchen es beſtimmt iſt, im Uebrigen aber hat es ſeine Beſtimmung nicht nur in der Ausfüllung von Wandflächen, ſondern iſt ſeiner ſelbſt willen wie ein Skulpturwerk da. Endlich wird die Malerei zur Auszierung von Sälen und Zimmern in öffentlichen Gebäuden, Rathhäuſern, Paläſten, Privatwohnungen u. ſ. w. gebraucht, wodurch ſie ſich wieder enger mit der Architektur verbindet, eine Verbindung, durch welche jedoch ihre Selbſtſtändigkeit als freie Kunſt nicht verloren gehn darf.

β) Die weitere Nothwendigkeit nun aber für die Aufhebung der Raumdimenſionen in der Malerei zur Fläche bezieht ſich darauf, daß die Malerei die zugleich in ſich beſonderte, und

dadurch an mannigfaltigen Partikularitäten reiche Innerlichkeit auszudrücken den Beruf hat. Die bloße Beſchränkung auf die räumlichen Formen der Geſtalt, mit denen ſich die Skulptur begnügen kann, löſt ſich deshalb in der reicheren Kunſt auf, denn die Raumformen ſind das Abſtrakteſte in der Natur, und es muß jetzt nach partikularen Unterſchieden, inſofern ein in ſich mannigfaltigeres Material gefordert iſt, gegriffen werden. Zum Princip der Darſtellung im Räumlichen tritt daher die phyſikaliſch ſpecieller beſtimmte Materie hinzu, deren Unterſchiede, wenn ſie für das Kunſtwerk als die weſentlichen erſcheinen ſollen, dieß an der totalen Räumlichkeit, die nicht mehr das letzte Darſtellungsmittel bleibt, ſelber zeigen, und der Vollſtändigkeit der Raumdimenſionen Abbruch thun müſſen, um das Erſcheinen des Phyſikaliſchen herauszuheben. Denn die Dimenſionen ſind in der Malerei nicht durch ſich ſelbſt in ihrer eigentlichen Realität da, ſondern werden nur durch dieß Phyſikaliſche ſcheinbar und ſichtbar gemacht. —

αα) Fragen wir nun, welcher Art das phyſikaliſche Element ſei, deſſen ſich die Malerei bedient, ſo iſt daſſelbe das Licht, als das allgemeine Sichtbarmachen der Gegenſtändlichkeit überhaupt.

Das bisherige ſinnliche, konkrete Material der Architektur war die widerſtandleiſtende, ſchwere Materie, welche beſonders in der Baukunſt gerade dieſen Charakter der ſchweren Materie als drückender, laſtender, tragender und getragener u. ſ. f. hervorkehrte, und die gleiche Beſtimmung auch in der Skulptur noch nicht verlor. Die ſchwere Materie laſtet, weil ſie ihren materiellen Einheitspunkt nicht in ſich ſelbſt, ſondern in Anderem hat, und dieſen Punkt ſucht, ihm zuſtrebt, durch den Widerſtand anderer Körper aber, die dadurch zu tragenden werden, an ihrem Platze bleibt. Das Princip des Lichts iſt das Entgegengeſetzte der zu ihrer Einheit noch nicht aufgeſchloſſenen ſchweren Materie. Was man auch vom Licht ſonſt noch ausſagen möge, ſo ſteht

doch nicht zu läugnen, daß es abſolut leicht, nicht ſchwer und Widerſtand leiſtend, ſondern die reine Identität mit ſich und damit die reine Beziehung auf ſich, die erſte Idealität, das erſte Selbſt der Natur ſey. Im Licht beginnt die Natur zum erſtenmal ſubjektiv zu werden, und iſt nun das allgemeine phyſikaliſche Ich, das ſich freilich weder zur Partikularität fortgetrieben, noch zur Einzelnheit und punktuellen Abgeſchloſſenheit in ſich zuſammengezogen hat, dafür aber die bloße Objektivität und Aeußerlichkeit der ſchweren Materie aufhebt und von der ſinnlichen, räumlichen Totalität derſelben abſtrahiren kann. Nach dieſer Seite der ideelleren Qualität des Lichts wird es zum phyſikaliſchen Princip der Malerei.

ββ) Das Licht als ſolches nun aber exiſtirt nur als die eine Seite, welche im Principe der Subjektivität liegt, nämlich als dieſe ideellere Identität. In dieſer Rückſicht iſt das Licht nur das Manifeſtiren, das ſich jedoch hier in der Natur nur als das Sichtbarmachen überhaupt erweiſt, den beſonderen Inhalt aber deſſen, was es offenbart, außerhalb ſeiner als die Gegenſtändlichkeit hat, welche nicht das Licht, ſondern das Andere deſſelben und damit dunkel iſt. Dieſe Gegenſtände nun giebt das Licht in ihren Unterſchieden der Geſtalt, Entfernung u. ſ. f. dadurch zu erkennen, daß es ſie beſcheint, d. h. ihre Dunkelheit und Unſichtbarkeit mehr oder weniger aufhellt, und einzelne Theile ſichtbarer, d. h. als dem Beſchauer näher hervortreten, andere dagegen als dunkler, d. h. als von dem Beſchauer entfernter, zurücktreten läßt. Denn Hell und Dunkel als ſolches, inſofern nicht die beſtimmte Farbe des Gegenſtandes dabei in Betracht kommt, bezieht ſich überhaupt auf die Entfernung der beſchienenen Objekte von uns in ihrer ſpecifiſchen Beleuchtung. In dieſem Verhältniß zur Gegenſtändlichkeit bringt das Licht nicht mehr das Licht als ſolches, ſondern das in ſich ſelbſt ſchon partikulariſirte Helle und Dunkele, Licht und Schatten hervor, deren mannigfaltige Figurationen die Geſtalt und

Entfernung der Objekte von einander und vom Beſchauer kenntlich machen. Dieß Princip iſt es, deſſen ſich die Malerei bedient, weil die Beſonderung von Hauſe aus in ihrem Begriffe liegt. Vergleichen wir ſie in dieſer Rückſicht mit der Skulptur und Architektur, ſo ſtellen dieſe Künſte die realen Unterſchiede der räumlichen Geſtalt wirklich hin, und laſſen Licht und Schatten durch die Beleuchtung, welche das natürliche Licht giebt, ſowie durch die Stellung des Zuſchauers bewirken, ſo daß die Rundung der Formen hier ſchon für ſich vorhanden und Licht und Schatten, wodurch ſie ſichtbar wird, nur eine Folge deſſen ſind, was ſchon unabhängig von dieſem Sichtbarwerden wirklich da war. In der Malerei dagegen gehört das Helle und Dunkele mit allen ſeinen Gradationen und feinſten Uebergängen ſelber zum Princip des künſtleriſchen Materials, und bringt nur den abſichtlichen Schein von dem hervor, was Skulptur und Baukunſt für ſich real geſtalten. Licht und Schatten, das Erſcheinen der Gegenſtände in ihrer Beleuchtung iſt durch die Kunſt und nicht durch das natürliche Licht bewirkt, welches deshalb nur dasjenige Hell und Dunkel und die Beleuchtung ſichtbar macht, die hier ſchon von der Malerei producirt ſind. Dieß iſt der aus dem eigentlichen Material ſelbſt hervorgehende poſitive Grund, weshalb die Malerei nicht der drei Dimenſionen bedarf. Die Geſtalt wird durch Licht und Schatten gemacht und iſt für ſich als reale Geſtalt überflüſſig.

$\gamma\gamma$) Hell und Dunkel, Schatten und Licht, ſowie ihr Ineinanderſpielen ſind nun aber drittens nur eine Abſtraktion, welche als dieſe Abſtraktion in der Natur nicht exiſtirt und daher auch nicht als ſinnliches Material gebraucht werden kann.

Das Licht nämlich, wie wir bereits ſahen, bezieht ſich auf das ihm Andere, das Dunkle. In dieſem Verhältniß bleiben jedoch beide Principe nicht etwa ſelbſtſtändig, ſondern ſetzen ſich als Einheit, als Ineinander von Licht und Dunkel. Das in dieſer Weiſe in ſich ſelbſt getrübte, verdunkelte Licht, das aber

ebenſo das Dunkle durchdringt und durchleuchtet, giebt das Princip für die Farbe, als eigentliches Material der Malerei. Das Licht als ſolches bleibt farblos, die reine Unbeſtimmtheit der Identität mit ſich; zur Farbe, die gegen das Licht ſchon etwas relativ Dunkles iſt, gehört das vom Licht Unterſchiedene, eine Trübung, mit der ſich das Princip des Lichts in eins ſetzt, und es iſt deshalb eine ſchlechte und falſche Vorſtellung, ſich das Licht als aus den verſchiedenen Farben, d. h. aus verſchiedenen Verdunkelungen zuſammengeſetzt zu denken.

Geſtalt, Entfernung, Abgrenzung, Rundung, kurz alle Raumverhältniſſe und Unterſchiede des Erſcheinens im Raum werden in der Malerei nur durch die Farbe hervorgebracht, deren ideelleres Princip nun auch einen ideelleren Inhalt darzuſtellen befähigt iſt, und durch die tieferen Gegenſätze, die unendlich mannigfaltigen Mittelſtufen, Uebergänge und Feinheiten der leiſeſten Nüancirung in Rückſicht auf die Fülle und Beſonderheit der aufzunehmenden Gegenſtände den allerbreiteſten Spielraum gewährt. Es iſt unglaublich, was hier in der That die bloße Färbung vollbringt. Zwei Menſchen z. B. ſind etwas ſchlechthin Unterſchiedenes; jeder iſt in ſeinem Selbſtbewußtſeyn wie in ſeinem körperlichen Organismus für ſich eine abgeſchloſſene geiſtige und leibliche Totalität, und doch iſt dieſer ganze Unterſchied in einem Gemälde nur auf den Unterſchied von Farben reducirt. Hier hört ſolche Färbung auf, eine andere fängt an, und dadurch iſt alles da, Form, Entfernung, Mienenſpiel, Ausdruck, das Sinnlichſte und das Geiſtigſte. Und dieſe Reduktion dürfen wir, wie geſagt, nicht als Nothbehelf und Mangel anſehn, ſondern umgekehrt; die Malerei entbehrt die dritte Dimenſion nicht etwa, ſondern verwirft ſie abſichtlich, um das bloß räumlich Reale durch das höhere und reichere Princip der Farbe zu erſetzen.

γ) Dieſer Reichthum erlaubt der Malerei nun auch in ihren Darſtellungen die Totalität des Erſcheinens auszubilden. Die Skulptur iſt mehr oder weniger auf das feſte in ſich Abgeſchloſſen-

ſeyn der Individualität beſchränkt; in der Malerei aber kann das Individuum nicht in der gleichen Begrenzung in ſich und nach Außen gehalten bleiben, ſondern tritt zur mannigfaltigſten Bezüglichkeit über. Denn einer Seits iſt es, wie ich ſchon berührte, in einen weit näheren Bezug auf den Zuſchauer geſetzt, anderer Seits erhält es einen mannigfaltigern Zuſammenhang mit anderen Individuen und der äußeren Naturumgebung. Das bloße Scheinenmachen der Objektivität giebt die Möglichkeit, ſich zu den weiteſten Entfernungen und Räumen und allen den verſchiedenartigſten darin vorkommenden Gegenſtänden in ein und demſelben Kunſtwerk auszubreiten, das jedoch als Kunſtwerk ebenſoſehr ein in ſich beſchloſſenes Ganzes ſeyn, und ſich in dieſer Abſchließung nicht als ein bloß zufälliges Aufhören und Begrenzen, ſondern als eine der Sache nach zu einander gehörige Totalität von Beſonderheiten erweiſen muß. —

c) Drittens haben wir, nach dieſer allgemeinen Betrachtung des Inhalts und des ſinnlichen Materials der Malerei, kurz noch das allgemeine Princip für die künſtleriſche Behandlungsart anzugeben.

Die Malerei läßt mehr als Skulptur und Baukunſt die zwei Extreme zu, daß auf der einen Seite die Tiefe des Gegenſtandes, der religiöſe und ſittliche Ernſt der Auffaſſung und Darſtellung der idealen Schönheit der Formen, und auf der anderen Seite, bei für ſich genommen unbedeutenden Gegenſtänden, die Partikularität des Wirklichen und die ſubjektive Kunſt des Machens zur Hauptſache wird. Wir können deshalb auch oft genug zwei Extreme des Urtheils hören; bald den Ausruf: welch herrlicher Gegenſtand, welche tiefe, hinreißende, bewundrungswürdige Konception, welche Großheit des Ausdrucks, welche Kühnheit der Zeichnung; bald wieder den entgegengeſetzten: wie herrlich, wie unvergleichlich gemalt. Dieß Auseinandertreten liegt im Begriff der Malerei ſelbſt, ja man kann wohl ſagen, daß beide Seiten in gleichmäßiger Ausbildung nicht zu vereinigen

ſind, ſondern daß jede für ſich ſelbſtſtändig werden muß. Denn die Malerei hat ſowohl die Geſtalt als ſolche, die Formen der Raumbegrenzung, als auch die Farbe zu ihrem Darſtellungsmittel, und ſteht durch dieſen ihren Charakter zwiſchen dem Idealen, Plaſtiſchen, und zwiſchen dem Extreme der unmittelbaren Beſonderheit des Wirklichen, wodurch auch zwei Arten der Malerei zum Vorſchein kommen. Die eine, die idealiſche, deren Weſen die Allgemeinheit iſt, die andere, welche das Einzelne in ſeiner engeren Partikularität darſtellt.

α) In dieſer Rückſicht hat die Malerei erſtens, wie die Skulptur, das Subſtantielle, die Gegenſtände des religiöſen Glaubens, die großen Begebenheiten der Geſchichte, die hervorragendſten Individuen aufzunehmen, obſchon ſie dieß Subſtantielle in Form innerer Subjektivität zur Anſchauung bringt. Hier iſt die Großartigkeit, der Ernſt der dargeſtellten Handlung, die Tiefe des darin ausgedrückten Gemüths das, worauf es ankommt, ſo daß die Ausbildung und Anwendung all der reichen Kunſtmittel, deren die Malerei fähig iſt, und der Geſchicklichkeit, welche der vollkommen virtuoſe Gebrauch dieſer Mittel erfordert, hier noch ihr vollſtändiges Recht nicht erhalten kann. Es iſt die Macht des darzuſtellenden Gehalts und die Verſenkung in das Weſentliche und Subſtantielle deſſelben, welche jene überwiegende Fertigkeit in der Kunſt des Malens als das noch Unweſentlichere zurückdrängen. So ſind z. B. die raphaeliſchen Kartons von unſchätzbarem Werth, und zeigen die ganze Vortrefflichkeit der Konception, obſchon Raphael, ſelbſt bei ausgeführten Gemälden, welche Meiſterſchaft er auch in Zeichnung, Reinheit idealer und dennoch durchweg lebendiger individueller Geſtalten, Kompoſition und Kolorit erreicht haben mag, gewiß im Kolorit, im Landſchaftlichen u. ſ. f. von den holländiſchen Meiſtern übertroffen wird. Mehr noch iſt dieß bei früheren italieniſchen Heroen der Kunſt der Fall, gegen welche ſchon Raphael ebenſoſehr in Tiefe, Macht und Innigkeit des Ausdrucks zurückſteht, als er ſie in Kunſt des

Malens, in Schönheit lebendiger Gruppirung, in Zeichnung u. ſ. f. überflügelt hat.

β) Umgekehrt aber darf, wie wir ſahen, die Malerei nicht bei dieſer Vertiefung in das Gehaltvolle der Subjektivität und deren Unendlichkeit ſtehen bleiben, ſondern ſie hat die Beſonderheit, das, was ſonſt nur das Beiweſen, die Umgebung und den Hintergrund gleichſam ausmacht, ſelbſtſtändig zu entlaſſen und frei zu machen. In dieſem Fortgange nun vom tiefſten Ernſte zur Aeußerlichkeit des Partikularen muß ſie bis zum Extrem der Erſcheinung ſelbſt als ſolcher, d. h. bis dahin durchdringen, wo aller Inhalt gleichgültig und das künſtleriſche Scheinenmachen das Hauptintereſſe wird. Mit höchſter Kunſt ſehen wir die flüchtigſten Scheine des Himmels, der Tageszeit, der Waldbeleuchtung, die Scheine und Widerſcheine der Wolken, Wellen, Seen, Ströme, das Schimmern und Blinken des Weins im Glaſe, den Glanz des Auges, das Momentane des Blicks, Lächelns u. ſ. f. fixiren. Die Malerei ſchreitet hier vom Idealiſchen zur lebendigen Wirklichkeit fort, deren Effekt der Erſcheinung ſie beſonders durch Genauigkeit und Ausführung jeder einzelnſten Parthie erreicht. Doch iſt dieß keine bloße Emſigkeit der Ausarbeitung, ſondern ein geiſtreicher Fleiß, der jede Beſonderheit für ſich vollendet und doch das Ganze in Zuſammenhang und Fluß erhält, und hiezu der größten Kunſt bedarf. Hier ſcheint nun die dadurch erreichte Lebendigkeit im Scheinenmachen des Wirklichen eine höhere Beſtimmung als das Ideal zu werden, und bei keiner Kunſt iſt deshalb mehr über Ideal und Natur geſtritten, wie ich ſchon früher bei anderer Gelegenheit weitläufiger beſprochen habe. Man könnte allerdings die Anwendung aller Kunſtmittel bei einem ſo geringfügigen Stoff als eine Verſchwendung tadeln, die Malerei jedoch darf ſich dieſes Stoffs nicht entſchlagen, der wieder ſeiner Seits und allein dazu geeignet iſt, mit ſolcher Kunſt behandelt zu werden, und dieſe unendliche Subtilität und Delikateſſe des Scheinens zu gewähren. —

γ) Bei dieſem allgemeineren Gegenſatze nun aber bleibt die künſtleriſche Behandlung nicht ſtehen, ſondern geht, da die Malerei überhaupt auf dem Principe der Subjektivität und Beſonderheit beruht, zu einer näheren Partikulariſation und Vereinzlung fort. Die Baukunſt und Skulptur zeigt zwar auch nationale Unterſchiede, und beſonders in der Skulptur läßt ſich bereits eine nähere Individualität von Schulen und einzelnen Meiſtern erkennen; in der Malerei aber dehnt ſich dieſe Verſchiedenheit und Subjektivität der Darſtellungsweiſe ganz ebenſo ins Weite und Unberechenbare aus, als die Gegenſtände, welche ſie ergreifen darf, nicht im voraus können begrenzt werden. Hier vornehmlich macht ſich der partikulare Geiſt der Völker, Provinzen, Epochen und Individuen geltend, und betrifft nicht nur die Wahl der Gegenſtände und den Geiſt der Konception, ſondern auch die Art der Zeichnung, Gruppirung, des Kolorits, der Pinſelführung, Behandlung beſtimmter Farben u. ſ. f. bis auf ſubjektive Manieren und Angewöhnungen herunter.

Weil die Malerei ſich im Innern und Beſondern ſo unbeſchränkt zu ergehn die Beſtimmung hat, ſo iſt nun allerdings ebenſo des Allgemeinen wenig, was ſich beſtimmt von ihr ſagen läßt, als es des Beſtimmten wenig giebt, das im Allgemeinen von ihr könnte angeführt werden. Dennoch dürfen wir uns nicht mit dem begnügen, was ich bisher von dem Princip des Inhalts, des Materials und der künſtleriſchen Behandlung erläutert habe, ſondern müſſen, wenn wir auch das Empiriſche in ſeiner weitſchichtigen Mannigfaltigkeit bei Seite ſtellen, noch einige beſondere Seiten, die ſich als durchgreifend erweiſen, einer näheren Betrachtung unterwerfen.

2. Beſondere Beſtimmtheiten der Malerei.

Die verſchiedenen Geſichtspunkte, nach der wir dieſe feſtere Charakteriſtik zu unternehmen haben, ſind uns ſchon durch die

bisherige Erörterung vorgeſchrieben. Sie betreffen wiederum den Inhalt, das Material und die künſtleriſche Behandlung beider.

Was erſtens den Inhalt angeht, ſo haben wir zwar als den entſprechenden Stoff den Gehalt der romantiſchen Kunſtform geſehn, wir müſſen jedoch die weitere Frage nach den beſtimmteren Kreiſen aus dem Reichthume dieſer Kunſtform aufwerfen, welche ſich mit der maleriſchen Darſtellung vorzugsweiſe zuſammenzuſchließen geeignet ſind.

Zweitens kennen wir wohl das Princip des ſinnlichen Materials, müſſen aber jetzt die Formen näher beſtimmen, welche auf der Fläche durch Färbung ausdrückbar ſind, inſofern die menſchliche Geſtalt und die ſonſtigen Naturdinge ſollen zur Erſcheinung kommen, um die Innerlichkeit des Geiſtes kundzugeben.

Drittens fragt es ſich in der gleichen Weiſe nach der Beſtimmtheit der künſtleriſchen Auffaſſung und Darſtellung, welche dem verſchiedenen Character des Inhalts in ſelber unterſchiedener Weiſe entſpricht, und dadurch beſondere Arten der Malerei herbeiführt.

a) Ich habe ſchon früher daran erinnert, daß die Alten vortreffliche Maler gehabt haben, zugleich aber bemerkt, daß der Beruf der Malerei erſt durch die Anſchauungsweiſe und Art der Empfindung zu erfüllen ſey, welche ſich in der romantiſchen Kunſtform thätig erweiſt. Dem ſcheint nun aber von Seiten des Inhalts her betrachtet, der Umſtand zu widerſprechen, daß gerade auf dem Höhepunkte der chriſtlichen Malerei, zur Zeit Raphael's, Correggio's, Rubens u. ſ. f. mythologiſche Gegenſtände Theils für ſich, Theils zur Ausſchmückung und Allegoriſirung von großen Thaten, Triumphen, Heirathen der Fürſten u. ſ. f. ſind benutzt und dargeſtellt worden. Aehnliches iſt auch in neueſter Zeit vielfach wieder zur Sprache gekommen. So hat Göthe z. B. die Beſchreibungen des Philoſtrat von Polygnot's Gemälden wieder aufgenommen und dieſe Sujets ſehr ſchön mit poetiſcher Auffaſſung für den Maler aufgefriſcht und erneuert. Iſt nun

aber mit ſolchen Vorſchlägen die Forderung verbunden, die Gegenſtände der griechiſchen Mythologie und Sagengeſchichte, oder auch Scenen aus der römiſchen Welt, zu denen die Franzoſen in einer gewiſſen Epoche ihrer Malerei große Vorliebe gezeigt haben, im ſpecifiſchen Sinne und Geiſt der Alten ſelbſt aufzufaſſen und darzuſtellen, ſo iſt hiergegen ſogleich im Allgemeinen einzuwenden, daß ſich dieß Vergangene nicht in's Leben zurückrufen laſſe, und das Specifiſche der Antike dem Princip der Malerei nicht vollkommen gemäß ſey. Der Maler muß deshalb aus dieſen Stoffen etwas ganz anderes machen, einen ganz anderen Geiſt, eine andere Empfindungs- und Veranſchaulichungsweiſe, als bei den Alten ſelber darin lag, hineinlegen, um ſolchen Inhalt mit den eigentlichen Aufgaben und Zwecken der Malerei in Einklang zu bringen. So iſt denn auch der Kreis antiker Stoffe und Situationen im Ganzen nicht derjenige, welchen die Malerei in konſequenter Entwickelung ausgebildet hat, ſondern er iſt im Gegentheil als ein zugleich heterogenes Element, das weſentlich erſt muß umgearbeitet werden, verlaſſen worden. Denn wie ich ſchon mehrfach andeutete, hat die Malerei vornehmlich das zu ergreifen, deſſen Darſtellung ſie vornehmlich der Skulptur, Muſik und Poeſie gegenüber vermittelſt der äußerlichen Geſtalt gewähren kann. Es iſt dieß die Koncentration des Geiſtes in ſich, welche der Skulptur auszudrücken verſagt bleibt, während die Muſik wiederum nicht zum Aeußerlichen der Erſcheinung des Innern herübertreten und die Poeſie ſelbſt nur eine unvollkommene Anſchauung des Leiblichen geben kann. Die Malerei dagegen iſt beide Seiten noch zu verknüpfen im Stande, ſie vermag im Aeußerlichen ſelbſt die volle Innigkeit auszudrücken, und hat ſich deshalb auch die empfindungsreiche Tiefe der Seele, und ebenſo die tief eingeprägte Beſonderheit des Charakters und Charakteriſtiſchen zum weſentlichen Inhalt zu nehmen; die Innigkeit des Gefühls überhaupt und die Innigkeit im Beſondern, für deren Ausdruck beſtimmte Begebenheiten, Verhältniſſe, Situa-

tionen nicht bloß als Explikation des individuellen Charakters erſcheinen müſſen, ſondern die ſpecifiſche Beſonderheit ſich als in die Seele und Phyſiognomie ſelbſt tief eingeſchnitten, eingewurzelt, und als von der äußeren Geſtalt ganz aufgenommen zu zeigen hat.

Zum Ausdruck der Innigkeit überhaupt nun aber iſt nicht die urſprünglich ideale Selbſtſtändigkeit und Großartigkeit des Klaſſiſchen erforderlich, in welcher die Individualität in dem unmittelbaren Einklang mit dem Subſtantiellen ſeiner geiſtigen Weſenheit und dem Sinnlichen ſeiner körperlichen Erſcheinung bleibt; ebenſowenig genügt der Darſtellung des Gemüths die natürliche Heiterkeit, die griechiſche Frohheit des Genuſſes und ſelige Verſenktheit, ſondern zur wahren Tiefe und Innigkeit des Geiſtes gehört, daß die Seele ihre Gefühle, Kräfte, ihr ganzes inneres Leben durchgearbeitet, daß ſie vieles überwunden, Schmerzen gelitten, Seelenangſt und Seelenleiden ausgeſtanden, doch in dieſer Trennung ſich erhalten habe, und aus ihr in ſich zurückgekehrt ſey. Die Alten ſtellen uns in dem Mythos vom Herkules zwar auch einen Heros hin, der nach vielen Mühſeligkeiten unter die Götter verſetzt wird und dort einer ſeligen Ruhe genießt, aber die Arbeit, die Herkules vollbringt, iſt nur eine äußere Arbeit, die Seligkeit, die ihm als Lohn zugetheilt wird, nur ein ſtilles Ausruhen, und die alte Prophezeiung, daß Zeus Reich durch ihn zu Ende gebracht werden ſolle, hat er, der höchſte griechiſche Held, nicht wahr gemacht, ſondern das Ende der Regierung jener ſelbſtſtändigen Götter fängt erſt da an, wo der Menſch, ſtatt äußerlicher Drachen und lernäiſcher Schlangen, die Drachen und Schlangen der eigenen Bruſt, die innere Härtigkeit und Sprödigkeit der Subjektivität überwindet. Nur hierdurch wird die natürliche Heiterkeit zu jener höheren Heiterkeit des Geiſtes, welche den Durchgang durch das negative Moment der Entzweiung vollendet, und ſich durch dieſe Arbeit die unendliche Befriedigung errungen hat. Die Empfindung der Heiterkeit und des Glücks muß verklärt und zur Seligkeit geläutert ſeyn. Denn

Glück und Glückſeligkeit enthalten noch ein zufälliges natürliches Zuſammenſtimmen des Subjekts mit äußeren Zuſtänden; in der Seligkeit aber iſt das Glück, das ſich noch auf die unmittelbare Exiſtenz bezieht, fortgelaſſen, und das Ganze in die Innerlichkeit des Geiſtes verlegt. Seligkeit iſt eine Befriedigung, die erworben und ſo allein berechtigt iſt; eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in ſich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer ſteht; ſelig iſt die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen iſt, doch über ihr Leiden triumphirt.

α) Fragen wir jetzt nach dem, was in dieſem Inhalt das eigentlich Ideale ſeyn kann, ſo iſt es die Verſöhnung des ſubjektiven Gemüthes mit Gott, der in ſeiner menſchlichen Erſcheinung ſelbſt dieſen Weg der Schmerzen durchgemacht hat. Die ſubſtantielle Innigkeit iſt nur die der Religion, der Frieden des Subjekts, das ſich empfindet, doch nur wahrhaft befriedigt iſt, inſofern es ſich in ſich geſammelt, ſein irdiſches Herz gebrochen, ſich über die bloße Natürlichkeit und Endlichkeit des Daſeyns erhoben, und in dieſer Erhebung ſich die allgemeine Innigkeit, die Innigkeit und Einigkeit in und mit Gott erworben hat. Die Seele will ſich, aber ſie will ſich in einem Anderen, als ſie ſelbſt in ihrer Partikularität iſt, ſie giebt ſich deshalb auf gegen Gott, um in ihm ſich ſelber zu finden und zu genießen. Dieß iſt der Charakter der Liebe, die Innigkeit in ihrer Wahrheit, die begierdeloſe, religiöſe Liebe, welche dem Geiſte Verſöhnung, Frieden und Seligkeit giebt. Sie iſt nicht der Genuß und die Freude wirklicher, lebendiger Liebe, ſondern leidenſchaftslos, ja ohne Neigung, nur ein Neigen der Seele; eine Liebe, in der nach der natürlichen Seite ein Tod, ein Abgeſtorbenſeyn iſt, ſo daß das wirkliche Verhältniß als irdiſche Verbindung und Beziehung von Menſchen zu Menſchen als ein vergängliches vorſchwebt, das ſo, wie es exiſtirt, weſentlich nicht ſeine Vollkommenheit hat, ſondern den Mangel der Zeitlichkeit und Endlichkeit in ſich trägt

und damit eine Erhebung in ein Jenſeits herbeiführt, die zugleich ein ſehnſuchtsloſes, begierdeloſes Bewußtſeyn und Genießen der Liebe bleibt.

Dieſer Zug macht das ſeelenvolle, innere, höhere Ideale aus, das jetzt an die Stelle der ſtillen Größe und Selbſtſtändigkeit der Antike tritt. Den Göttern des klaſſiſchen Ideals fehlt es zwar gleichfalls nicht an einem Zug von Trauer, an dem ſchickſalsvollen Negativen, welches das Scheinen der kalten Nothwendigkeit an dieſen heiteren Geſtalten iſt, die jedoch, in ſelbſtſtändiger Göttlichkeit und Freiheit, ihrer einfachen Größe und Macht gewiß bleiben. Solch eine Freiheit aber iſt nicht die Freiheit der Liebe, die ſeelenvoller und inniger iſt, da ſie in einem Verhalten von Seele zu Seele, von Geiſt zu Geiſt liegt. Dieſe Innigkeit entzündet den in dem Gemüth gegenwärtigen Strahl der Seligkeit, einer Liebe, die im Leiden und höchſten Verluſt ſich nicht etwa nur getröſtet oder gleichgültig fühlt, ſondern je tiefer ſie leidet, deſto tiefer auch darin das Gefühl und die Gewißheit der Liebe findet, und im Schmerze zeigt, an ſich und in ſich überwunden zu haben. In den Idealen der Alten dagegen ſehen wir, unabhängig von jenem angedeuteten Zuge einer ſtillen Trauer, wohl nur den Ausdruck des Schmerzes edler Naturen, wie z. B. in der Niobe und dem Laokoon; ſie vergehen nicht in Klage und Verzweiflung, ſondern bewähren ſich groß und hochherzig darin, aber dieſes Bewahren ihrer ſelbſt bleibt leer, das Leiden, der Schmerz iſt gleichſam das Letzte, und an die Stelle der Ausſöhnung und Befriedigung muß eine kalte Reſignation treten, in welcher das Individuum, ohne in ſich zuſammen zu brechen, das aufgiebt, woran es feſtgehalten hatte. Nicht das Niedrige iſt zerdrückt, keine Wuth, keine Verachtung oder Verdrießlichkeit giebt ſich kund, aber die Hoheit der Individualität iſt doch nur ein ſtarres Beiſichſeyn, ein erfüllungsloſes Ertragen des Schickſals, in welchem der Adel und Schmerz der Seele

nicht als ausgeglichen erſcheinen. Den Ausdruck der Seligkeit und Freiheit hat erſt die romantiſche religiöſe Liebe.

Dieſe Einigkeit und Befriedigung nun iſt ihrer Natur nach geiſtig konkret, denn ſie iſt die Empfindung des Geiſtes, der ſich in einem Anderen Eins mit ſich ſelber weiß. Dadurch ſind hier, wenn der dargeſtellte Inhalt vollſtändig ſeyn ſoll, *zwei* Seiten gefordert, inſofern zur Liebe die Verdoppelung geiſtiger Perſönlichkeit nothwendig iſt; ſie beruht auf zwei ſelbſtſtändigen Perſonen, welche dennoch das Gefühl ihrer Einheit haben. Mit dieſer Einheit jedoch iſt immer zugleich das Moment des *Negativen* verbunden. Die Liebe nämlich gehört der Subjektivität an, das Subjekt aber iſt *dieſes* für ſich beſtehende Herz, das um zu lieben von ſich ſelbſt ablaſſen, ſich aufgeben, den ſpröden Punkt ſeiner Eigenthümlichkeit opfern muß. Dieß Opfer macht das *Rührende* in der Liebe aus, die nur in der Hingebung lebt und empfindet. Wenn deshalb der Menſch dennoch in dem Hingeben ſein Selbſt zurückerhält und in dem Aufheben ſeines Fürſichſeyns gerade zum affirmativen Fürſichſeyn gelangt, ſo bleibt bei dem Gefühl dieſer Einigkeit und ihres höchſten Glücks doch das Negative, die Rührung übrig, nicht ſowohl als Empfindung des Opfers, als vielmehr der unverdienten Seligkeit, ſich deſſenohngeachtet ſelbſtſtändig und mit ſich in Einheit zu fühlen. Die Rührung iſt das Gefühl des dialektiſchen Widerſpruchs, die Perſönlichkeit aufgegeben zu haben und doch ſelbſtſtändig zu ſeyn, ein Widerſpruch, der in der Liebe vorhanden und in ihr ewig gelöſt iſt.

Was nun die Seite der beſonderen *menſchlichen* Subjektivität in dieſer Innigkeit anbetrifft, ſo hebt die Eine beſeligende, den Himmel in ihr genießende Liebe über das Zeitliche und die beſondere Individualität des Charakters hinaus, der etwas Gleichgültiges wird. Schon die Götterideale der Skulptur gehen, wie bemerkt worden, in einander über, indem ſie aber dem Inhalt und dem Kreiſe der erſten, unmittelbaren Individualität nicht entnommen ſind, ſo bleibt dieſe Individualität dennoch die weſentliche Form

der Darſtellung. In jenem reinen Strahle der Seligkeit dagegen iſt die Beſonderheit aufgehoben, vor Gott ſind alle Menſchen gleich, oder vielmehr die Frömmigkeit macht ſie wirklich gleich, ſo daß es nur die angegebene Koncentration der Liebe iſt, auf deren Ausdruck es ankommt, und welche ebenſo des Glücks oder dieſes und jenes einzelnen Gegenſtandes nicht bedarf. Freilich braucht auch die religiöſe Liebe zu ihrer Exiſtenz beſtimmte Individuen, die auch außer dieſer Empfindung einen anderweitigen Kreis ihres Daſeyns haben, da jedoch die ſeelenvolle Innigkeit hier den eigentlich idealen Inhalt abgiebt, ſo findet dieſelbe nicht in der beſonderen Verſchiedenheit des Charakters und ſeines Talentes, ſeiner Verhältniſſe und Schickſale ihre Aeußerung und Wirklichkeit, ſondern iſt vielmehr darüber erhoben. Wenn man daher in unſerer Zeit die Rückſicht auf den Unterſchied der Subjektivität des Charakters zur Hauptſache in der Erziehung und in dem, was der Menſch an ſich ſelbſt zu fordern hat, machen hört, woraus der Grundſatz folgt, daß jeder anders behandelt werden, und ſich ſelbſt anders behandeln müſſe, ſo ſteht dieſe Sinnesweiſe ganz im Gegenſatz gegen die religiöſe Liebe, in welcher dergleichen Verſchiedenheiten zurücktreten. Umgekehrt aber erhält die individuelle Charakteriſtik, gerade weil ſie das Unweſentliche iſt, das ſich mit dem geiſtigen Himmelreich der Liebe nicht abſolut verſchmelzt, hier eine größere Beſtimmtheit, indem dieſelbe, dem Principe der romantiſchen Kunſtform gemäß, frei wird, und ſich um ſo charakteriſtiſcher ausprägt, als ſie die klaſſiſche Schönheit, das Durchdrungenſeyn der unmittelbaren Lebendigkeit und endlichen Beſonderheit von dem geiſtigen religiöſen Gehalte nicht zu ihrem höchſten Geſetze hat. Deſſen ohnerachtet aber kann und ſoll dieß Charakteriſtiſche nicht jene Innigkeit der Liebe trüben, die nun ihrer Seits gleichfalls an das Charakteriſtiſche als ſolches nicht gebunden, ſondern frei geworden iſt, und für ſich das wahrhaft ſelbſtſtändige geiſtige Ideale ausmacht.

Den idealen Mittelpunkt nun und Hauptinhalt des religiö-

ſen Gebietes bildet, wie ſchon bei Betrachtung der romantiſchen Kunſtform auseinandergeſetzt iſt, die in ſich verſöhnte, befriedigte Liebe, deren Gegenſtand in der Malerei, da dieſelbe auch den geiſtigſten Gehalt in Form menſchlicher, leiblicher Wirklichkeit darzuſtellen hat, kein bloßes geiſtiges Jenſeits bleiben, ſondern wirklich und gegenwärtig ſeyn muß. Hiernach können wir die heilige Familie und vornehmlich die Liebe der Madonna zum Kinde, als den ſchlechthin gemäßen idealen Inhalt dieſes Kreiſes bezeichnen. Dieſſeits und jenſeits dieſes Mittelpunkts aber breitet ſich noch ein weiter, wenn auch in einer oder anderer Rückſicht weniger in ſich ſelbſt für die Malerei vollkommener Stoff aus. Die Gliederung dieſes geſammten Inhalts können wir folgendermaßen feſtſtellen.

$\alpha\alpha$) Der erſte Gegenſtand iſt das Objekt der Liebe ſelbſt in einfacher Allgemeinheit und ungetrübter Einheit mit ſich — Gott ſelbſt in ſeinem erſcheinungsloſen Weſen — Gott Vater. Hier hat die Malerei jedoch, wenn ſie Gott den Vater, wie die religiöſe chriſtliche Vorſtellung ihn zu faſſen hat, darſtellen will, große Schwierigkeiten zu überwinden. Der Vater der Götter und Menſchen als beſonderes Individuum iſt in der Kunſt in Zeus erſchöpft. Was dagegen dem chriſtlichen Gott Vater ſogleich abgeht, iſt die menſchliche Individualität, in welcher die Malerei das Geiſtige allein wiederzugeben im Stande iſt. Denn für ſich genommen iſt Gott Vater zwar geiſtige Perſönlichkeit und höchſte Macht, Weisheit u. ſ. f., aber als geſtaltlos und als eine Abſtraktion des Gedankens feſtgehalten. Die Malerei aber kann die Anthropomorphoſirung nicht vermeiden, und muß ihm deshalb eine menſchliche Geſtalt zutheilen. Wie allgemein nun, wie hoch, innerlich und machtvoll ſie dieſelbe auch halten möge, ſo wird daraus dennoch nur ein männliches, mehr oder weniger ernſtes Individuum entſtehen, das mit der Vorſtellung von Gott Vater nicht vollſtändig zuſammenfällt. Von den alten Niederländern z. B. hat van Eyck in dem Gott Vater des Altarbildes

zu Gent das Vortrefflichſte erreicht, was in dieſer Sphäre kann geleiſtet werden; es iſt dieß ein Werk, das man dem olympiſchen Jupiter an die Seite ſtellen kann; aber wie vollendet es auch durch den Ausdruck der ewigen Ruhe, Hoheit, Macht, Würde u. ſ. f. ſeyn mag — und es iſt in der Konception und Ausführung ſo tief und großartig als irgend möglich — ſo bleibt doch darin für unſere Vorſtellung etwas Unbefriedigendes. Denn das, als was Gott Vater vorgeſtellt wird, ein zugleich menſchliches Individuum, iſt erſt Chriſtus der Sohn. In ihm erſt ſchauen wir dieß Moment der Individualität und des Menſchſeyns als ein göttliches Moment, und zwar ſo an, daß ſich daſſelbe nicht als eine unbefangene Phantaſiegeſtalt, wie bei den griechiſchen Göttern, ſondern als die weſentliche Offenbarung, als die Hauptſache und Hauptbedeutung erweiſt.

ββ) Das weſentlichere Objekt der Liebe wird daher in den Darſtellungen der Malerei Chriſtus ſeyn. Mit dieſem Gegenſtande nämlich tritt die Kunſt zugleich in's Menſchliche hinüber, das ſich hier außer Chriſtus noch zu einem weiteren Kreiſe ausbreitet, zur Darſtellung der Maria, des Joſeph, Johannes, der Jünger u. ſ. f., ſowie endlich des Volkes, das Theils dem Heiland folgt, Theils ſeine Kreuzigung verlangt und ihn in ſeinen Leiden verhöhnt.

Hier kehrt nun aber die ſoeben erwähnte Schwierigkeit wieder, wenn Chriſtus, wie dieß in Bruſtbildern, Portraits gleichſam, geſchehen iſt, in ſeiner Allgemeinheit ſoll gefaßt und dargeſtellt werden. Ich muß geſtehen, daß für mich wenigſtens, die Chriſtusköpfe, die ich geſehn habe, von Carracci z. B., vornehmlich der berühmte Kopf von van Eyck in der ehemaligen Solly'ſchen Sammlung, jetzt in dem Berliner Muſeum, und der von Hemling bei den Gebrüdern Boiſſerée, jetzt in München, für mich nicht das Befriedigende haben, das ſie gewähren ſollen. Der eyckiſche iſt zwar in der Form, der Stirn, Farbe, der ganzen Konception ſehr großartig, aber der Mund und das Auge drücken nichts zugleich Uebermenſchliches aus. Der Eindruck iſt mehr der eines

ſtarren Ernſtes, welcher durch das Typiſche der Form, Scheitelung des Haars u. ſ. f. noch vermehrt wird. Sind dergleichen Köpfe dagegen in Ausdruck und Geſtalt gegen das individueller Menſchliche hingewendet, und damit zugleich in das Mildere, Weichere, Sanfte, ſo verlieren ſie leicht an Tiefe und Macht der Wirkung; am wenigſten aber, wie ich ſchon früher anführte, paßt für ſie die Schönheit der griechiſchen Form.

In gemäßerer Weiſe kann daher Chriſtus in den Situationen ſeines wirklichen Lebens zum Gegenſtande von Gemälden genommen werden. Doch iſt in dieſer Rückſicht ein weſentlicher Unterſchied nicht zu überſehen. In der Lebensgeſchichte Chriſti nämlich iſt zwar einer Seits die menſchliche Subjektivität Gottes ein Hauptmoment; Chriſtus wird einer der Götter, aber als wirklicher Menſch, und tritt ſo als einer derſelben unter die Menſchen zurück, in deren Erſcheinungsweiſe er deshalb auch, ſoweit ſie das geiſtige Innere ausdrückt, dargeſtellt werden kann. Anderer Seits aber iſt er nicht nur einzelner Menſch, ſondern durchaus Gott. In ſolchen Situationen nun, wo dieſe Göttlichkeit aus der menſchlichen Subjektivität hervorbrechen ſoll, ſtößt die Malerei auf neue Schwierigkeiten. Die Tiefe des Gehalts fängt an zu übermächtig zu werden. Denn in den meiſten Fällen, wo Chriſtus z. B. lehrt, wird die Kunſt es nicht viel weiter bringen, als daß ſie ihn als den edelſten, würdigſten, weiſeſten Mann darſtellt, etwa wie Pythagoras oder ſonſt einen anderen Weiſen in Raphael's Schule von Athen. Eine vornehmlichſte Aushülfe iſt deshalb nur darin zu ſuchen, daß die Malerei die Göttlichkeit Chriſti hauptſächlich im Vergleiche zu ſeiner Umgebung, beſonders im Kontraſte gegen das Sündliche, die Reue und Buße oder die Niedrigkeit und Schlechtigkeit im Menſchen zur Anſchauung bringt, oder umgekehrt durch Anbetende, welche als Menſchen, als ſeines Gleichen durch ihre Anbetung ihn, der erſcheint und da iſt, der unmittelbaren Exiſtenz entrücken, ſo daß wir ihn in den Himmel des Geiſtes gehoben werden ſehen, und zugleich den Anblick haben,

daß er nicht nur als Gott, ſondern als gewöhnliche, natürliche, nicht ideale Geſtalt erſchienen iſt, und als Geiſt weſentlich ſein Daseyn in der Menſchheit, der Gemeinde hat, und im Reflexe derſelben ſeine Göttlichkeit ausdrückt. Dieſen geiſtigen Reflex jedoch müſſen wir nicht ſo nehmen, als wenn Gott in der Menſchheit als in einer bloßen Accidenz oder äußeren Geſtaltung und Ausdrucksweiſe vorhanden ſey, ſondern wir müſſen das geiſtige Daſeyn im Bewußtſeyn des Menſchen als die weſentliche geiſtige Exiſtenz Gottes anſehn. Eine ſolche Darſtellungsart wird beſonders da einzutreten haben, wo Chriſtus als Mann, Lehrer, als Auferſtandener, oder verklärt und gen Himmel fahrend uns vor Augen geſtellt werden ſoll. In dergleichen Situationen nämlich ſind die Mittel der Malerei, die menſchliche Geſtalt und ihre Farbe, das Antlitz, der Blick des Auges an und für ſich nicht zureichend, um das vollkommen auszudrükken, was in Chriſtus liegt. Am wenigſten aber kann hier die antike Schönheit der Formen ausreichen. Beſonders die Auferſtehung, Verklärung und Himmelfahrt, wie überhaupt alle Scenen aus dem Leben Chriſti, in welchen er nach der Kreuzigung und dem Tode bereits dem unmittelbaren Daſeyn als dieſer einzelne Menſch entnommen und auf dem Wege der Rückkehr zum Vater iſt, fordern in Chriſtus ſelbſt einen höheren Ausdruck der Göttlichkeit, als ihn die Malerei vollſtändig zu geben vermag, indem ſie hier das eigentliche Mittel, durch welches ſie darſtellen muß, die menſchliche Subjektivität in ihrer Außengeſtalt, verwiſchen und dieſelbe in einem reineren Lichte verklären ſoll.

Vortheilhafter und ihrem Zweck entſprechender ſind deshalb diejenigen Situationen aus der Lebensgeſchichte Chriſti, in welchen er in ſich ſelbſt geiſtig noch nicht vollendet, oder wo die Göttlichkeit gehemmt, erniedrigt, im Momente der Negation erſcheint. Dieß iſt in Chriſti Kindheit und in der Paſſionsgeſchichte der Fall.

Daß Chriſtus Kind iſt, drückt einer Seits beſtimmt ſeine Bedeutung, die er in der Religion hat, aus; er iſt Gott, der

Menſch wird, und deshalb auch den natürlichen Stufengang des Menſchlichen durchmacht; anderer Seits liegt zugleich darin, daß er als Kind vorgeſtellt wird, die ſachliche Ohnmöglichkeit, das ſchon alles klar zeigen zu können, was er an ſich iſt. Hier hat nun die Malerei den unberechenbaren Vortheil, daß ſie aus der Naivetät und Unſchuld des Kindes eine Hoheit und Erhabenheit des Geiſtes hervorleuchten läßt, welche Theils durch dieſen Kontraſt ſchon an Macht gewinnt, Theils, eben weil ſie einem Kinde angehört, in dieſer Tiefe und Herrlichkeit in einem unendlich geringeren Grade zu fordern iſt, als in Chriſtus dem Manne, Lehrer, Weltrichter u. ſ. f. So ſind Raphael's Chriſtuskinder, beſonders das der ſixtiniſchen Madonna in Dresden, vom ſchönſten Ausdruck der Kindlichkeit, und doch zeigt ſich in ihnen ein Hinausgehn über die bloß kindliche Unſchuld, welches ebenſoſehr das Göttliche in der jungen Hülle gegenwärtig ſehen, als auch die Erweiterung dieſer Göttlichkeit zur unendlichen Offenbarung ahnen läßt, und zugleich wieder im Kindlichen die Rechtfertigung enthält, daß ſolche Offenbarung noch nicht vollendet daſteht. Bei van Eyck'ſchen Madonnenbildern dagegen ſind die Kinder jedesmal das am wenigſten Gelungene; meiſt ſteif, und in der mangelhaften Geſtalt neugeborner Kinder. Man will darin etwas Abſichtliches, Allegoriſches ſehn: ſie ſeyen nicht ſchön, weil nicht die Schönheit des Chriſtuskindes das ausmache, was verehrt werde, ſondern Chriſtus als Chriſtus. Bei der Kunſt aber darf ſolche Betrachtung nicht hereinkommen, und Raphael's Kinder ſtehn als Kunſtwerke in dieſer Rückſicht weit höher.

Ebenſo zweckmäßig iſt die Darſtellung der *Leidensgeſchichte*, der Verſpottung, Dornenkrönung, des Ecce homo, der Kreuztragung, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz, Grablegung u. ſ. f. Denn hier iſt es eben die Göttlichkeit im Gegentheil ihres Triumphes in der Erniedrigung ihrer unbegrenzten Macht und Weisheit, was den Gehalt abgiebt. Dieß bleibt die Kunſt nicht nur überhaupt vorzuſtellen im Stande, ſondern die Originalität der

Konception hat zugleich in dieſem Inhalte einen großen Spielraum, ohne in's Phantaſtiſche auszuſchweifen. Es iſt Gott, der leidet, inſofern er Menſch iſt, in dieſer beſtimmten Schranke iſt, und ſo zeigt ſich der Schmerz nicht nur als menſchlicher Schmerz über menſchliches Schickſal, ſondern es iſt ein ungeheures Leiden, die Empfindung unendlicher Negativität, aber in menſchlicher Geſtalt, als ſubjektive Empfindung; und doch tritt, indem es Gott iſt, der leidet, wiederum die Milderung, Herabſetzung ſeines Leidens ein, das nicht zum Ausbruch der Verzweiflung, nicht zu Verzerrung und Gräßlichkeit kommen kann. Dieſer Ausdruck von Seelenleiden iſt beſonders in mehreren italieniſchen Meiſtern eine ganz originelle Schöpfung. Der Schmerz iſt in den unteren Theilen des Geſichts nur Ernſt, nicht wie im Laokoon ein Verziehen der Muskeln, das auf ein Schreien könnte gedeutet werden, aber in Augen und Stirne ſind es Wellen, Stürme des Seelenleidens, die gleichſam ſich übereinander herwälzen; die Schweißtropfen der inneren Qual brechen hervor, aber eben auf der Stirn, in welcher der unverrückbare Knochen das Hauptbeſtimmende ausmacht, und gerade in dieſem Punkte, wo Naſe, Augen und Stirn zuſammenkommen, und ſich das innere Sinnen, die geiſtige Natur koncentrirt und dieſe Seite hervortreibt, ſind es nur wenige Häute und Muskeln, die keiner großen Verziehung fähig ſind, und dieſes Leiden eben damit gehalten und zugleich unendlich zuſammengefaßt erſcheinen laſſen. Insbeſondere erinnere ich mich eines Kopfes in der Gallerie von Schleisheim, in welchem der Meiſter — ich glaube Guido Reni — und dann auch in ähnlichen Darſtellungen Andere, ein ganz eigenthümliches Kolorit erfunden haben, das nicht der menſchlichen Farbe angehört. Sie hatten die Nacht des Geiſtes zu enthüllen und ſchufen ſich hier eine Farbengebung, die eben dieſem Gewitterſturme, dieſen ſchwarzen Wolken des Geiſtes, die zugleich feſt umſchloſſen ſind von der ehernen Stirne der göttlichen Natur, auf's herrlichſte entſpricht.

Als den vollkommenſten Gegenſtand aber habe ich bereits die in ſich befriedigte Liebe angegeben, deren Objekt kein bloß geiſtiges Jenſeits, ſondern gegenwärtig iſt, ſo daß wir die Liebe ſelbſt in ihrem Gegenſtande vor uns ſehen. Die höchſte, eigenthümlichſte Form dieſer Liebe iſt die Mutterliebe Maria's zu Chriſtus, die Liebe der einen Mutter, die den Heiland der Welt geboren und in ihren Armen trägt. Es iſt dieß der ſchönſte Inhalt, zu dem ſich die chriſtliche Kunſt überhaupt und vornehmlich die Malerei in ihrem religiöſen Kreiſe emporgehoben hat.

Die Liebe zu Gott und näher zu Chriſtus, der zur Rechten Gottes ſitzt, iſt rein geiſtiger Art; ihr Gegenſtand iſt nur den Augen der Seele ſichtbar, ſo daß es hier nicht zu der eigentlichen Verdoppelung kommt, die zur Liebe gehört, und kein zugleich auch natürliches Band die Liebenden befeſtigt und von Hauſe aus aneinander kettet. Jede andere Liebe umgekehrt bleibt Theils in ihrer Neigung zufällig, Theils haben die Liebenden, wie Geſchwiſter z. B., oder der Vater in der Liebe zu den Kindern, noch außerhalb dieſes Verhältniſſes andere Beſtimmungen, von welchen ſie weſentlich in Anſpruch genommen werden. Der Vater, Bruder haben ſich der Welt, dem Staat, Gewerbe, Krieg, kurz allgemeinen Zwecken zuzuwenden, die Schweſter wird Gattinn, Mutter u. ſ. w. Bei der Liebe der Mutter dagegen iſt überhaupt ſchon die Liebe zum Kinde weder etwas Zufälliges, noch ein bloß einzelnes Moment, ſondern es iſt ihre höchſte irdiſche Beſtimmung, in welcher ihr natürlicher Charakter und ihr heiligſter Beruf unmittelbar in Eins zuſammenfallen. Wenn aber bei der ſonſtigen Mutterliebe die Mutter im Kinde zugleich den Gatten und die innerſte Einigung mit demſelben anſchaut und empfindet, ſo bleibt in der Beziehung Maria's zum Kinde auch dieſe Seite fort. Denn ihre Empfindung hat nichts mit ehelicher Liebe zu einem Manne gemein, im Gegentheil, ihr Verhältniß zu Joſeph iſt mehr geſchwiſterlicher Art, und von Joſeph's Seite ein Gefühl geheimnißreicher Ehrfurcht vor dem Kinde, das Gottes

und Maria's iſt. So kommt denn die religiöſe Liebe in ihrer vollſten und innigſten menſchlichen Form, nicht in dem leidenden und erſtandenen oder unter ſeinen Freunden weilenden Chriſtus, ſondern in der weiblichen empfindenden Natur, in Maria zur Anſchauung. Ihr ganzes Gemüth und Daſeyn überhaupt iſt menſchliche Liebe zu dem Kinde, das ſie das Ihre nennt, und zugleich Verehrung, Anbetung, Liebe zu Gott, mit dem ſie ſich Eins empfindet. Sie iſt demüthig vor Gott und doch in dem unendlichen Gefühl, die Eine zu ſeyn, die vor allen anderen Jungfrauen die gebenedeite iſt; ſie iſt nicht ſelbſtſtändig für ſich, ſondern erſt in ihrem Kinde, in Gott vollendet, aber in ihm, ſey es an der Krippe, ſey es als Himmelsköniginn, befriedigt und beſeeligt, ohne Leidenſchaft und Sehnſucht, ohne weiteres Bedürfniß, ohne anderen Zweck, als zu haben und halten, was ſie hat.

Die Darſtellung dieſer Liebe erhält nun von Seiten des religiöſen Inhalts einen breiten Verlauf; die Verkündigung, die Heimſuchung, Geburt, Flucht nach Aegypten u. ſ. f. z. B. gehören hieher. Hiezu geſellen ſich dann im ſpäteren Lebensgange die Jünger und Frauen, welche Chriſtus folgen, und in welchen die Liebe zu Gott mehr oder weniger ein perſönliches Verhältniß der Liebe zu dem lebendigen, gegenwärtigen Heiland wird, der als wirklicher Menſch unter ihnen wandelt; ebenſo die Liebe der Engel, die bei der Geburt und vielen anderen Scenen zu Chriſtus in ernſterer Andacht oder unſchuldiger Freudigkeit herniederſchweben. In allen dieſen ſtellt beſonders die Malerei den Frieden und das volle Genügen der Liebe dar.

Aber dieſer Frieden geht ebenſoſehr zum innerſten Leiden fort. Maria ſieht Chriſtus das Kreuz tragen, ſie ſieht ihn am Kreuze leiden und ſterben, vom Kreuze herabgenommen und begraben werden, und Keines Schmerz von Allen iſt tiefer als der ihrige. Doch auch in ſolchem Leiden macht weder die Starrheit des Schmerzes oder nur des Verluſtes, noch das Tragen der Nothwendigkeit oder die Anklage der Ungerechtigkeit des Schickſals den eigentlichen Inhalt aus,

ſo daß hier beſonders die Vergleichung mit dem Schmerze der Niobe charakteriſtiſch wird. Auch Niobe hat alle ihre Kinder verloren, und ſteht nun da in reiner Hoheit und unverkümmerter Schönheit. Was ſich hier erhält, iſt die Seite der Exiſtenz dieſer Unglücklichen, die zur Natur gewordene Schönheit, welche den ganzen Umfang ihrer daſeyenden Realität ausmacht; dieſe wirkliche Individualität bleibt in ihrer Schöne, was ſie iſt. Aber ihr Inneres, ihr Herz hat den ganzen Gehalt ſeiner Liebe, ſeiner Seele verloren; — ihre Individualität und Schönheit kann nur verſteinern. Der Schmerz der Maria iſt von ganz anderer Art. Sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt, das Herz bricht ihr, aber ſie verſteinert nicht. Sie hatte nicht nur die Liebe, ſondern ihr volles Inneres iſt die Liebe, die freie konkrete Innigkeit, die den abſoluten Inhalt deſſen bewahrt, was ſie verliert, und in dem Verluſte ſelbſt des Geliebten in dem Frieden der Liebe bleibt. Das Herz bricht ihr; aber das Subſtantielle ihres Herzens, der Gehalt ihres Gemüths, der in unverlierbarer Lebendigkeit durch ihr Seelenleiden ſcheint, iſt etwas unendlich Höheres; die lebendige Schönheit der Seele, gegen die abſtrakte Subſtanz, deren leiblich ideales Daſeyn, wenn ſie verloren geht, unverdorben bleibt, aber zu Stein wird.

Ein letzter Gegenſtand in Bezug auf Maria iſt endlich ihr Tod und ihre Himmelfahrt. Den Tod der Maria, in welchem ſie den Reiz der Jugend wiedererhält, hat beſonders Schoreel ſchön gemalt. Der Meiſter hat hier der Jungfrau den Ausdruck des Somnambulismus, des Erſtorbenſeyns, der Erſtarrung und Blindheit nach Außen mit dem Ausdruck gegeben, daß der Geiſt, der dennoch durch die Züge hindurchblickt, ſich anderwärts befindet und ſeelig iſt.

γγ) Drittens nun tritt zu dem Kreiſe dieſer wirklichen Gegenwart Gottes in ſeinem und der Seinen Leben, Leiden und Verklärtwerden die Menſchheit, das ſubjektive Bewußtſeyn, das ſich Gott oder ſpecieller die Akte ſeiner Geſchichte zum Gegen-

ſtande ſeiner Liebe macht, und ſich nicht zu irgend einem zeitlichen Inhalt, ſondern zum Abſoluten verhält. Auch hier ſind die drei Seiten, die herausgehoben werden können, die ruhige Andacht, die Buße und Konverſion, welche im Innern und Aeußeren die Leidengeſchichte Gottes am Menſchen wiederholt, ſowie drittens die innere Verklärung und Seligkeit der Reinigung.

Was erſtens die Andacht als ſolche angeht, ſo giebt ſie hauptſächlich den Inhalt für die Anbetung ab. Dieſe Situation iſt einer Seits Demüthigung, Hingabe ſeiner, das Suchen des Friedens in einem Anderen, anderer Seits nicht bitten aber beten. Bitten und Beten ſind zwar eng verwandt, inſofern auch das Gebet eine Bitte ſeyn kann. Doch das eigentliche Bitten will etwas für ſich; es dringt in den, der etwas mir Weſentliches beſitzt, um ihn durch meine Bitten mir geneigt, ihm das Herz weich zu machen, ſeine Liebe zu mir zu erregen, alſo das Gefühl ſeiner Identität mit mir zu erwecken; was ich aber beim Bitten empfinde, iſt das Verlangen nach etwas, das der Andere verlieren ſoll, damit ich es empfange; der Andere ſoll mich lieben, damit meine Selbſtliebe befriedigt, mein Nutzen, mein Wohl befördert werde. Ich dagegen gebe nichts weiteres dabei auf, als etwa das, was in dem Bekenntniß liegt, daß der Gebetene dergleichen über mich vermöge. Solcher Art nun iſt das Beten nicht; es iſt eine Erhebung des Herzens zu dem Abſoluten, das an und für ſich die Liebe iſt und nichts für ſich hat; die Andacht ſelber wird die Gewährung, die Bitte ſelber die Seligkeit. Denn obſchon das Gebet auch eine Bitte um irgend etwas Beſonderes enthalten kann, ſo iſt doch nicht dieſes Beſondere das, was ſich eigentlich ausdrücken ſoll, ſondern das Weſentliche iſt die Gewißheit der Erhörung überhaupt, nicht der Erhörung in Betreff dieſes Beſondern, aber das abſolute Zutrauen, daß Gott mir zutheilen werde, was zu meinem Beſten gereicht. Auch in dieſer Beziehung iſt das Beten ſelbſt die Befriedigung, der Genuß, das ausdrückliche Gefühl und Bewußtſeyn

der ewigen Liebe, die nicht nur als Strahl der Verklärung die Geſtalt und Situation durchſcheint, ſondern für ſich die Situation und das Darzuſtellende, Exiſtirende ausmacht. Dieſe Situation der Anbetung haben z. B. der Papſt Sixtus auf dem nach ihm benannten raphaeliſchen Gemälde, die heilige Barbara ebendaſelbſt, ebenſo unzählige Anbetungen der Apoſtel und Heiligen, des Heiligen Franciskus z. B. unter dem Kreuz, wo nun ſtatt des Schmerzes Chriſti, oder ſtatt des Zagens, Zweifelns, Verzweifelns der Jünger die Liebe und Verehrung Gottes, das in ihn verſinkende Gebet zum Inhalt erwählt wird. Es ſind dieß beſonders in den älteren Epochen der Malerei meiſt alte im Leben und Leiden durchgearbeitete Geſichter, portraitmäßig aufgefaßt, aber andächtige Seelen, ſo daß dieſes Anbeten nicht nur in dieſem Moment ihr Geſchäft iſt, ſondern ſie werden gleichſam zu Geiſtlichen, Heiligen, deren ganzes Leben, Denken, Begehren und Wollen die Andacht iſt, und deren Ausdruck bei aller Portraitmäßigkeit nichts anderes enthält, als dieſe Zuverſicht und dieſen Frieden der Liebe. Anders jedoch iſt dieß ſchon bei älteren deutſchen und niederländiſchen Meiſtern. Das Sujet des cölner Dombildes z. B. ſind die anbetenden Könige und die Patrone Cölns; auch in der van eyckiſchen Schule war dieſer Gegenſtand ſehr beliebt. Hier nun ſind die Anbetenden häufig bekannte Perſonen, Fürſten, wie man z. B. auf der berühmten Anbetung bei den Gebrüdern Boiſſerée, welche für ein Werk van Eyck's ausgegeben wird, in zweien der Könige Philipp von Burgund und Karl den Kühnen hat erkennen wollen. Dieſen Geſtalten ſieht man es an, daß ſie auch außerdem noch etwas ſind, andere Geſchäfte haben, und hier nur gleichſam am Sonntag oder Morgens früh in die Meſſe gehn, die übrige Woche aber oder den übrigen Tag anderweitige Geſchäfte treiben. Beſonders ſind auf niederländiſchen oder deutſchen Bildern die Donatare fromme Ritter, gottesfürchtige Hausfrauen mit ihren Söhnen und Töchtern. Sie gleichen der Martha, die ab- und

zugeht, und ſich auch um Aeußerliches und Weltliches bemüht, und nicht der Maria, die das beſte Theil erwählt hat. Es fehlt ihnen zwar in ihrer Frömmigkeit nicht an Innigkeit und Gemüth, aber es iſt nicht der Geſang der Liebe, der ihre ganze Natur ausmacht, und der nicht bloß eine Erhebung, ein Gebet oder Dank für empfangene Gewährung, ſondern ihr einziges Leben, wie das der Nachtigall, ſeyn müßte.

Der Unterſchied, welcher im Allgemeinen auf dergleichen Gemälden zwiſchen Heiligen und Anbetenden, und frommen Mitgliedern der chriſtlichen Gemeinde in ihrem wirklichen Daſeyn zu machen iſt, läßt ſich dahin angeben, daß die Betenden beſonders auf italieniſchen Bildern im Ausdruck ihrer Frömmigkeit eine vollkommene Uebereinſtimmung des Aeußern und Innern zeigen. Das ſeelenvolle Gemüth erſcheint auch als das Seelenvolle hauptſächlich der Geſichtsformen, die nichts den Gefühlen des Herzens Entgegengeſetztes oder von denſelben Verſchiedenes ausdrücken. Dieß Entſprechen iſt dagegen in der Wirklichkeit nicht jedesmal vorhanden. Ein weinendes Kind z. B., beſonders wenn es eben zu weinen anfängt, bringt uns oft, unabhängig davon, daß wir wiſſen, ſein Leiden ſey nicht der Thränen werth, durch ſeine Grimaſſen zum Lachen; ebenſo verzerren ältere Leute, wenn ſie lachen wollen, ihr Geſicht, weil die Züge zu feſt, kalt und eiſern ſind, um ſich einem natürlichen, unangeſtrengten Lachen oder freundlichen Lächeln zu bequemen. Solche Unangemeſſenheit der Empfindung und der ſinnlichen Formen, in welchen die Frömmigkeit ſich ausſpricht, muß die Malerei vermeiden, und ſoviel als möglich die Harmonie des Innern und Aeußern zu Stande bringen; was denn auch die Italiener im vollſten Maaße, die Deutſchen und Niederländer, weil ſie portraitartiger darſtellen, weniger gethan haben.

Als eine fernere Bemerkung will ich noch hinzufügen, daß dieſe Andacht der Seele auch nicht das angſtvolle Rufen in äußerer

Noth oder Seelennoth ſeyn muß, wie es die Pſalmen und viele lutheriſche Kirchenlieder enthalten, — als z. B. wie der Hirſch ſchreiet nach friſchem Waſſer, ſo ſchreit meine Seele nach Dir — ſondern ein Hinſchmelzen, wenn auch nicht ſo ſüß wie bei Nonnen, eine Hingebung der Seele und ein Genuß dieſes Hingebens, ein Befriedigtſeyn, Fertigſeyn. Denn die Noth des Glaubens, die angſtvolle Verkümmerung des Gemüths, dieß Zweifeln und Verzweifeln, das im Ringen und in der Entzweiung bleibt, ſolche hypochondriſche Frömmigkeit, welche niemals weiß, ob ſie auch nicht in Sünde, ob die Reue auch wahr, und die Gnade durchgedrungen iſt, ſolche Hingebung, in welcher ſich das Subjekt doch nicht kann fahren laſſen, und dieß gerade durch ſeine Angſt beweiſt, gehört nicht zur Schönheit des romantiſchen Ideals. Eher ſchon kann die Andacht das Auge ſehnſüchtig gegen den Himmel emporſchlagen, obgleich es künſtleriſcher und befriedigender iſt, wenn der Blick auf ein gegenwärtiges, dieſſeitiges Objekt der Anbetung, auf Maria, Chriſtus, einen Heiligen u. ſ. f. gerichtet iſt. Es iſt leicht, ja zu leicht, einem Bilde dadurch ein höheres Intereſſe zu geben, daß die Hauptfigur den Blick gen Himmel, ins Jenſeitige hinein hebt, wie denn auch heutigen Tags dieß leichte Mittel gebraucht wird, Gott, die Religion zur Grundlage des Staats zu machen, oder alles und jedes, ſtatt aus der Vernunft der Wirklichkeit, mit Bibelſtellen zu erweiſen. Bei Guido Reni z. B. iſt es zur Manier geworden, ſeinen Bildern dieſen Blick und Augenaufſchlag zu geben. Die Himmelfahrt Mariä in München z. B. hat ſich den höchſten Ruhm bei Freunden und Kunſtkennern erworben, und allerdings iſt die hohe Glorie der Verklärung, der Verſenkung und Auflöſung der Seele in den Himmel und die ganze Haltung der in den Himmel hineinſchwebenden Figur, die Helligkeit und Schönheit der Farbe, von der höchſten Wirkung; aber ich finde es für Maria dennoch angemeſſener, wenn ſie in ihrer gegenwärtigen Liebe und Beſeligung, mit dem Blick auf das Kind dargeſtellt wird; die Sehnſucht,

das Streben, jener Blick gen Himmel ſtreifen nahe an die moderne Empfindſamkeit heran.

Der zweite Punkt nun betrifft das Hereintreten der Negativität in die geiſtige Andacht der Liebe. Die Jünger, Heiligen, Märtyrer haben zum Theil äußerlich, zum Theil nur im Innern denſelben Schmerzensweg entlang zu gehen, auf welchem Chriſtus ihnen in der Paſſionsgeſchichte vorangewandelt iſt.

Dieſer Schmerz liegt zum Theil an der Grenze der Kunſt, welche die Malerei zu überſchreiten leicht geneigt ſeyn kann, inſofern ſie ſich die Grauſamkeit und Gräßlichkeit des körperlichen Leidens, das Schinden und Braten, die Peinigung und Qual der Kreuzigung zum Inhalte nimmt. Dieß darf ihr, wenn ſie nicht aus dem geiſtigen Ideal heraustreten ſoll, nicht erlaubt werden, und nicht etwa bloß, weil dergleichen Martern vor's Auge zu bringen nicht ſinnlich ſchön iſt, oder weil wir heutigen Tags ſchwache Nerven haben, ſondern aus dem höheren Grunde, daß es um dieſe ſinnliche Seite nicht zu thun iſt. Die geiſtige Geſchichte, die Seele in ihrem Leiden der Liebe, und nicht das unmittelbare körperliche Leiden an einem Subjekte ſelbſt, der Schmerz um das Leiden Anderer, oder der Schmerz in ſich ſelbſt über den eigenen Unwerth iſt der eigentliche Inhalt, der gefühlt und dargeſtellt werden ſoll. Die Standhaftigkeit der Märtyrer in ſinnlichen Grauſamkeiten iſt eine Standhaftigkeit, die bloß ſinnlichen Schmerz erträgt, im geiſtigen Ideal aber hat es die Seele mit ſich, ihrem Leiden, der Verletzung ihrer Liebe, der innern Buße, Trauer, Reue und Zerknirſchung zu thun.

Auch bei dieſer inneren Pein darf dann aber die poſitive Seite nicht fehlen. Die Seele muß der objektiven, an und für ſich vollbrachten Verſöhnung des Menſchen mit Gott gewiß und nur bekümmert ſeyn, daß dieß ewige Heil auch in ihr ſubjektiv werde. In dieſer Weiſe ſehen wir häufig Büßende, Märtyrer, Mönche, die in der Gewißheit der objektiven Verſöhnung Theils in der Trauer ſind um ein Herz, das aufgegeben werden ſoll, Theils

dieſe Hingabe ihrer ſelbſt vollbracht haben, doch die Verſöhnung immer von Neuem vollbracht wiſſen wollen, und ſich deshalb die Buße immer wieder auferlegen.

Hier nun kann ein gedoppelter Ausgangspunkt genommen werden. Iſt nämlich von Hauſe aus ein frohes Naturell, Freiheit, Heiterkeit, Entſchiedenheit, die das Leben und die Bande der Wirklichkeit leicht nehmen und es kurz damit abzumachen wiſſen, vom Künſtler zu Grunde gelegt, ſo vergeſellſchaften ſich damit auch mehr ein natürlicher Adel, Grazie, Frohheit, Freiheit und Schönheit der Form. Wenn dagegen ein halsſtarriger, trotziger, roher, beſchränkter Sinn die Vorausſetzung abgiebt, ſo fordert die Ueberwindung eine harte Gewalt, um den Geiſt aus dem Sinnlichen und Weltlichen herauszuwinden und die Religion des Heils zu gewinnen. Bei ſolcher Widerſpenſtigkeit treten daher härtere Formen der Kräftigkeit und Feſtigkeit ein, die Narben der Wunden, welche dieſer Hartnäckigkeit geſchlagen werden müſſen, ſind ſichtbarer und bleibender, und die Schönheit der Formen fällt fort. —

Drittens kann nun auch die poſitive Seite der Verſöhnung, die Verklärung aus dem Schmerz, die aus der Buße gewonnene Seligkeit für ſich zum Inhalt gemacht werden, ein Gegenſtand, der freilich leicht zu Abwegen verleitet.

Dieß ſind die Hauptunterſchiede des abſoluten geiſtigen Ideals als des weſentlichſten Inhaltes der romantiſchen Malerei; es iſt der Stoff ihrer gelungenſten, gefeierteſten Werke, Werke, die unſterblich ſind durch die Tiefe ihres Gedankens, und, wenn eine wahrhafte Darſtellung hinzukommt, die höchſte Steigerung des Gemüths zu ſeiner Beſeligung, das Seelenvollſte, Innigſte ausmachen, was der Künſtler irgend zu geben vermag.

Nach dieſem religiöſen Kreiſe haben wir nun noch zweier anderer Gebiete Erwähnung zu thun.

β) Das Entgegengeſetzte gegen den religiöſen Kreis iſt das, für ſich genommen, ebenſo Innigkeitsloſe als auch Ungöttliche

— die Natur, und näher in Bezug auf Malerei, die landſchaftliche Natur. Wir haben den Charakter der religiöſen Gegenſtände ſo angegeben, daß ſich in ihnen die ſubſtantielle Innigkeit der Seele ausſpreche, das Beiſichſeyn der Liebe im Abſoluten. Die Innigkeit hat nun aber auch noch einen anderen Gehalt. Sie kann auch in dem ihr ſchlechthin Aeußeren einen Anklang an das Gemüth finden, und in der Objektivität als ſolcher Züge erkennen, die dem Geiſtigen verwandt ſind. Ihrer Unmittelbarkeit nach werden zwar Hügel, Berge, Wälder, Thalgründe, Ströme, Ebenen, Sonnenſchein, der Mond, der geſtirnte Himmel u. ſ. f. bloß als Berge, Ströme, Sonnenſchein wahrgenommen, aber erſtens ſind dieſe Gegenſtände ſchon für ſich von Intereſſe, inſofern es die freie Lebendigkeit der Natur iſt, die in ihnen erſcheint, und ein Zuſammenſtimmen mit dem Subjekt als ſelbſt lebendigem bewirkt; zweitens bringen die beſonderen Situationen des Objektiven Stimmungen in das Gemüth herein, welche den Stimmungen der Natur entſprechen. In dieſe Lebendigkeit, in dieſes Antönen an Seele und Gemüth kann der Menſch ſich einleben, und ſo auch in der Natur innig ſeyn. Wie die Arkadier von einem Pan ſprachen, der im Düſter des Waldes in Schauer und Schrecken verſetzt, ſo ſind die verſchiedenen Zuſtände der landſchaftlichen Natur in ihrer milden Heiterkeit, ihrer duftigen Ruhe, ihrer Frühlingsfriſche, ihrer winterlichen Erſtarrung, ihrem Erwachen am Morgen, ihrer Abendruhe u. ſ. f. beſtimmten Gemüthszuſtänden gemäß. Die ruhige Tiefe des Meers, die Möglichkeit einer unendlichen Macht des Aufruhrs hat ein Verhältniß zur Seele, wie umgekehrt Gewitter, das Brauſen, Heranſchwellen, Ueberſchäumen, Brechen der ſturmgepeitſchten Wellen die Seele zu einem ſympathetiſchen Tönen bewegen. Dieſe Innigkeit hat die Malerei auch zu ihrem Gegenſtande. Deshalb dürfen nun aber nicht die Naturobjekte als ſolche in ihrer bloß äußerlichen Form und Zuſammenſtellung den eigentlichen Inhalt ausmachen, ſo daß die Malerei zu einer

bloßen Nachahmung wird, ſondern die Lebendigkeit der Natur, welche ſich durch alles hindurcherſtreckt und die charakteriſtiſche Sympathie beſonderer Zuſtände dieſer Lebendigkeit mit beſtimmten Seelenſtimmungen in den dargeſtellten landſchaftlichen Gegenden hervorzuheben und lebhaſter herauszukehren, dieß innige Eingehn erſt iſt das geiſtvolle und gemüthreiche Moment, durch welches die Natur nicht nur als Umgebung, ſondern auch ſelbſtſtändig zum Inhalt der Malerei werden kann.

γ) Eine dritte Art der Innigkeit endlich iſt diejenige, welche bei Theils ganz unbedeutenden Objekten, die aus ihrer landſchaftlichen Lebendigkeit herausgeriſſen ſind, Theils bei Scenen des menſchlichen Lebens ſtattfindet, die uns nicht nur als ganz zufällig, ſondern ſogar als niedrig und gemein erſcheinen können. Ich habe ſchon bei anderer Gelegenheit (Aeſth. Abth. I. S. 208 ff. u. Abth. II. S. 219—226) das Kunſtgemäße ſolcher Gegenſtände zu rechtfertigen geſucht. In Rückſicht auf Malerei will ich zu der bisherigen Betrachtung nur noch folgende Bemerkungen hinzufügen.

Die Malerei hat es nicht nur mit der inneren Subjektivität, ſondern zugleich mit dem in ſich partikulariſirten Innern zu thun. Dieß Innere nun, eben weil es die Beſonderheit zum Princip hat, bleibt nicht bei dem abſoluten Gegenſtande der Religion ſtehn, und nimmt ſich ebenſowenig vom Aeußeren nur die Naturlebendigkeit und deren beſtimmten landſchaftlichen Charakter zum Inhalt, ſondern muß zu allem und jedem fortgehn, wo hinein der Menſch, als einzelnes Subjekt, ſein Intereſſe legen und worin er ſeine Befriedigung finden kann. Schon in Darſtellungen aus dem religiöſen Kreiſe hebt die Kunſt, jemehr ſie ſteigt, umſomehr auch ihren Inhalt in das Irdiſche und Gegenwärtige hinein, und giebt demſelben die Vollkommenheit weltlichen Daſeyns, ſo daß die Seite der ſinnlichen Exiſtenz durch die Kunſt zur Hauptſache, und das Intereſſe der Andacht das geringere wird. Denn auch hier hat die Kunſt die Aufgabe, dieß Ideale ganz zur Wirklichkeit herauszuarbeiten, das den Sinnen

Entrückte ſinnlich darſtellig zu machen, und die Gegenſtände aus der fernen Scene der Vergangenheit in die Gegenwart herüberzubringen und zu vermenſchlichen. —

Auf unſerer Stufe nun iſt es die Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen ſelbſt, in den alltäglichen Umgebungen, in dem Gewöhnlichſten und Kleinſten, was zum Inhalte wird.

$\alpha\alpha$) Fragen wir nun aber, was bei der ſonſtigen Armſeligkeit oder Gleichgültigkeit ſolcher Stoffe den eigentlich kunſtgemäßen Gehalt abgebe, ſo iſt das Subſtantielle, das ſich darin erhält und geltend macht, die Lebendigkeit und Freudigkeit des ſelbſtſtändigen Daſeyns überhaupt, bei der größten Mannigfaltigkeit des eigenthümlichen Zwecks und Intereſſes. Der Menſch lebt immer im unmittelbar Gegenwärtigen; was er in jedem Augenblick thut, iſt eine Beſonderheit, und das Rechte beſteht darin, jedes Geſchäft, und ſey es das kleinſte, ſchlechthin auszufüllen, mit ganzer Seele dabeizuſeyn. Dann wird der Menſch eins mit ſolcher Einzelnheit, für welche allein er zu exiſtiren ſcheint, indem er die ganze Energie ſeiner Individualität hineingelegt hat. Dieß Verwachſenſeyn bringt nun diejenige Harmonie des Subjekts mit der Beſonderheit ſeiner Thätigkeit in ſeinen nächſten Zuſtänden hervor, die auch eine Innigkeit iſt, und hier den Reiz der Selbſtſtändigkeit ſolch eines für ſich totalen, abgeſchloſſenen und vollendeten Daſeyns ausmacht. So liegt alſo das Intereſſe, das wir an dergleichen Darſtellungen nehmen können, nicht im Gegenſtande, ſondern in dieſer Seele der Lebendigkeit, die ſchon für ſich, unabhängig von dem, worin ſie ſich lebendig erweiſt, jedem unverdorbenen Sinne, jedem freien Gemüth zuſagt und ihm ein Gegenſtand der Theilnahme und Freude iſt. Wir müſſen uns daher den Genuß nicht dadurch verkümmern, daß wir Kunſtwerke dieſer Art aus dem Geſichtspunkte der ſogenannten Natürlichkeit und täuſchenden Nachahmung der Natur zu bewundern aufgefordert werden. Dieſe Aufforderung, welche dergleichen Werke an die Hand zu geben ſcheinen, iſt ſelbſt nur eine Täuſchung

welche den eigentlichen Punkt verkennt. Denn die Bewunderung ſchreibt ſich dann nur aus der bloß äußerlichen Vergleichung eines Kunſtwerks und eines Naturwerks her, und bezieht ſich nur auf die Uebereinſtimmung der Darſtellung mit einer ſonſt ſchon vorhandenen Sache, während hier der eigentliche Inhalt und das Künſtleriſche in der Auffaſſung und Ausführung die Uebereinſtimmung der dargeſtellten Sache mit ſich ſelbſt, die für ſich beſeelte Realität iſt. Nach dem Principe der Täuſchung können z. B. wohl die denner'ſchen Portraits gelobt werden, die zwar Nachahmungen der Natur ſind, aber größten Theils die Lebendigkeit als ſolche, auf die es hier ankommt, gar nicht treffen, ſondern ſich gerade darin ergehn, die Haare, Runzeln, überhaupt das darzuſtellen, was zwar nicht ein abſtrakt Todtes, doch ebenſowenig die Lebendigkeit menſchlicher Phyſiognomie iſt.

Laſſen wir uns ferner den Genuß durch die vornehme Verſtandesreflexion verflachen, daß wir dergleichen Sujets als gemein und unſerer höheren Gedanken unwürdig betrachten, ſo nehmen wir den Inhalt ebenfalls nicht ſo, wie die Kunſt ihn uns wirklich darbietet. Wir bringen dann nämlich nur das Verhältniß mit, welches wir unſeren Bedürfniſſen, Vergnügen, unſerer ſonſtigen Bildung und anderweitigen Zwecken nach zu ſolchen Gegenſtänden haben, d. h. wir faſſen ſie nur nach ihrer äußeren Zweckmäßigkeit auf, wodurch nun unſere Bedürfniſſe der lebendige Selbſtzweck, die Hauptſache werden, die Lebendigkeit des Gegenſtandes aber vernichtet iſt, inſofern er weſentlich nur dazu beſtimmt erſcheint, als bloßes Mittel zu dienen, oder uns ganz gleichgültig zu bleiben, weil wir ihn nicht zu gebrauchen wiſſen. Ein Sonnenblick z. B., der durch eine offene Thür in ein Zimmer fällt, in das wir hineintreten, eine Gegend, die wir durchreiſen, eine Nätherin, eine Magd, die wir emſig beſchäftigt ſehen, kann uns etwas durchaus Gleichgültiges ſeyn, weil wir weit davon abliegenden Gedanken und Intereſſen ihren Lauf geben, und deshalb, in dieſem Selbſtgeſpräch oder Dialog mit Anderen,

gegen unſere Gedanken und Reden die vor uns daſtehende Situation nicht zum Worte kommen laſſen, oder nur eine ganz flüchtige Aufmerkſamkeit darauf richten, die über die abſtrakten Urtheile „angenehm, ſchön, häßlich“ u. ſ. f. nicht hinausreicht. So erfreuen wir uns auch wohl an der Luſtigkeit eines Bauerntanzes, indem wir denſelben oberflächlich mit anſehn, oder entfernen uns davon und verachten ihn, weil wir „ein Feind von allem Rohen“ ſind. Aehnlich geht es uns mit menſchlichen Phyſiognomieen, mit denen wir im täglichen Leben verkehren, oder die uns zufällig begegnen. Unſere Subjektivität und Wechſelthätigkeit kommt immer dabei mit ins Spiel. Wird ſind getrieben, Dieſem oder Jenem dieß oder das zu ſagen, haben Geſchäfte abzumachen, Rückſichten zu nehmen, denken an Dieß oder Jenes von ihm, ſehen ihn um dieſen oder jenen Umſtand an, den wir von ihm wiſſen, richten uns im Geſpräche danach, ſchweigen von dieſem, um ihn nicht zu verletzen, berühren jenes nicht, weil er's uns übel deuten möchte, kurz wir haben immer ſeine Geſchichte, Rang, Stand, unſer Benehmen oder unſer Geſchäft mit ihm zum Gegenſtande, und bleiben in einem durchaus praktiſchen Verhältniſſe oder in dem Zuſtande der Gleichgültigkeit und unaufmerkſamen Zerſtreutheit ſtehen.

Die Kunſt nun aber in Darſtellung ſolcher lebendigen Wirklichkeit verändert vollſtändig unſeren Standpunkt zu derſelben, indem ſie ebenſoſehr alle die praktiſchen Verzweigungen abſchneidet, die uns ſonſt mit dem Gegenſtande in Zuſammenhang ſetzen, und uns denſelben ganz theoretiſch entgegenbringt, als ſie auch die Gleichgültigkeit aufhebt, und unſere anderwärts beſchäftigte Aufmerkſamkeit ganz auf die dargeſtellte Situation hinleitet, für die wir, um ſie zu genießen, uns in uns ſammeln und koncentriren müſſen. — Die Skulptur beſonders ſchlägt durch ihre ideale Produktionsweiſe die praktiſche Beziehung zu dem Gegenſtande von Hauſe aus nieder, inſofern ihr Werk ſogleich zeigt, dieſer Wirklichkeit nicht anzugehören. Die Malerei dagegen führt

uns einer Seits ganz in die Gegenwart einer uns näheren alltäglichen Welt hinein, aber ſie zerreißt in ihr anderer Seits alle die Fäden der Bedürftigkeit, der Anziehung, Neigung oder Abneigung, welche uns zu ſolcher Gegenwart hinziehn oder von ihr abſtoßen, und führt uns die Gegenſtände als Selbſtzweck in ihrer eigenthümlichen Lebendigkeit näher. Es findet hier das Umgekehrte deſſen ſtatt, was Herr von Schlegel z. B. in der Geſchichte des Pygmalion ſo ganz proſaiſch als die Rückkehr des vollendeten Kunſtwerks zum gemeinen Leben, zum Verhältniß der ſubjektiven Neigung und des realen Genuſſes ausſpricht, eine Rückkehr, die das Gegentheil derjenigen Entfernung iſt, in welche das Kunſtwerk die Gegenſtände zu unſerem Bedürfniſſe ſetzt, und eben damit deren eigenes ſelbſtſtändiges Leben und Erſcheinen vor uns hinſtellt.

ββ) Wie nun die Kunſt in dieſem Kreiſe einem Inhalte, den wir ſonſt nicht für ſich in ſeiner Eigenthümlichkeit gewähren laſſen, die eingebüßte Selbſtſtändigkeit revindicirt, ſo weiß ſie zweitens ſolche Gegenſtände feſtzuhalten, die in der Wirklichkeit nicht ſo verweilen, daß wir ſie für ſich zu beachten gewohnt würden. Je höher die Natur in ihren Organiſationen und deren beweglichen Erſcheinung hinaufreicht, deſto mehr gleicht ſie dem Schauſpieler, der nur dem Augenblicke dient. In dieſer Beziehung habe ich es ſchon früher als einen Triumph der Kunſt über die Wirklichkeit gerühmt, daß ſie auch das Flüchtigſte zu fixiren im Stande iſt. In der Malerei nun betrifft dieſes Dauerbarmachen des Augenblicklichen einer Seits wiederum die koncentrirte momentane Lebendigkeit in beſtimmten Situationen, anderer Seits die Magie des Scheinens derſelben in ihrer veränderlichen momentanen Färbung. Ein Trupp von Reitern z. B. kann ſich in ſeiner Gruppirung, in den Zuſtänden jedes Einzelnen in jedem Augenblicke verändern. Wären wir ſelber dabei, ſo hätten wir ganz andere Dinge zu thun, als auf die Lebendigkeit dieſer Veränderungen zu achten; wir hätten dann aufzuſteigen, abzuſteigen,

den Schnappſack aufzumachen, zu eſſen, zu trinken, auszuruhen, die Pferde abzuſchirren, zu tränken, zu füttern u. ſ. f., oder wären wir im gewöhnlichen praktiſchen Leben Zuſchauer, ſo ſähen wir mit ganz anderen Intereſſen darauf; wir würden wiſſen wollen, was ſie machen, was für Landsleute es ſind, zu welchem Zweck ſie ausziehn und dergl. mehr. Der Maler dagegen ſchleicht den vorübergehendſten Bewegungen, den flüchtigſten Ausdrücken des Geſichts, den augenblicklichſten Farbenerſcheinungen in dieſer Beweglichkeit nach, und bringt ſie bloß im Intereſſe dieſer ohne ihn verſchwindenden Lebendigkeit des Scheinens vor uns. Beſonders das Spiel des Farbenſcheins, nicht die Farbe als ſolche, ſondern ihr Hell und Dunkel, das Hervor- und Zurücktreten der Gegenſtände iſt der Grund, daß die Darſtellung natürlich erſcheint; worauf wir in Kunſtwerken weniger zu merken pflegen, als es dieſe Seite verdient, die uns erſt die Kunſt zum Bewußtſeyn bringt. Außerdem nimmt der Künſtler in dieſen Beziehungen der Natur ihren Vorzug, ins Einzelnſte zu gehn, konkret, beſtimmt, individualiſirt zu ſeyn, indem er ſeinen Gegenſtänden die gleiche Individualität lebendiger Erſcheinung in deren ſchnellſten Blitzen bewahrt, und doch nicht unmittelbare, ſtreng nachgebildete Einzelnheiten für die bloße Wahrnehmung, ſondern für die Phantaſie eine Beſtimmtheit giebt, in welcher zugleich die Allgemeinheit wirkſam bleibt.

$\gamma\gamma$) Je geringfügiger nun, im Verhältniß zu religiöſen Stoffen, die Gegenſtände ſind, welche dieſe Stufe der Malerei als Inhalt ergreift, deſto mehr macht hier gerade die künſtleriſche Produktion, die Art des Sehens, Auffaſſens, Verarbeitens, die Einlebung des Künſtlers in den ganz individuellen Umkreis ſeiner Aufgaben, die Seele und lebendige Liebe ſeiner Ausführung ſelbſt eine Hauptſeite des Intereſſes aus, und gehört mit zu dem Inhalt. Was der Gegenſtand unter ſeinen Händen wird, muß jedoch nichts ſeyn, was nicht derſelbe in der That iſt und ſeyn kann. Wir glauben nur etwas ganz Anderes und Neues

zu ſehen, weil wir in der Wirklichkeit nicht auf dergleichen Situationen und deren Farbenerſcheinung ſo im Detail Acht haben. Umgekehrt kommt auch allerdings etwas Neues zu dieſen gewöhnlichen Gegenſtänden hinzu; nämlich eben die Liebe, der Sinn und Geiſt, die Seele, aus welcher ſie der Künſtler ergreift, ſich aneignet, und ſo ſeine eigene Begeiſterung der Produktion dem, was er erſchafft, als ein neues Leben einhaucht. —

Dieß ſind die weſentlichſten Geſichtspunkte, welche in Betreff des Inhalts der Malerei zur Berückſichtigung kommen.

b) Die zweite Seite, von welcher wir demnächſt zu ſprechen haben, bezieht ſich auf die näheren Beſtimmungen, denen das ſinnliche Material, inſofern es den angegebenen Inhalt in ſich aufnehmen ſoll, ſich zugänglich erweiſen muß.

α) Das Erſte, was in dieſer Rückſicht von Wichtigkeit wird, iſt die Linearperſpektive. Sie tritt als nothwendig ein, weil die Malerei nur die Fläche zu ihrer Verfügung hat, während ſie nicht mehr, wie das Basrelief der alten Skulptur, ihre Figuren nebeneinander auf ein und demſelben Plane ausbreiten kann, ſondern zu einer Darſtellungsweiſe fortgehn muß, welche die Entfernung ihrer Gegenſtände nach allen Raumdimenſionen ſcheinbar zu machen genöthigt iſt. Denn die Malerei hat den Inhalt, den ſie erwählt, zu entfalten, in ſeiner vielfachen Bewegung vor Augen zu ſtellen, und die Figuren mit der äußeren landſchaftlichen Natur, Gebäulichkeiten, Umgebung von Zimmern u. ſ. f. in einem ganz anderen Grade, als dieß die Skulptur ſelbſt im Relief irgend wie vermag, in einen mannigfaltigen Zuſammenhang zu bringen. Was nun die Malerei in dieſer Rückſicht nicht in ſeiner wirklichen Entfernung in der realen Weiſe der Skulptur hinſtellen kann, muß ſie durch den Schein der Realität erſetzen. Das Nächſte beſteht in dieſer Rückſicht darin, daß ſie die eine Fläche, die ſie vor ſich hat, in unterſchiedene, ſcheinbar von einander entfernt liegende Plane zertheilt, und dadurch die Gegenſätze eines nahen Vorgrundes und

entfernten Hintergrundes erhält, welche durch den Mittelgrund wieder in Verbindung treten. Auf dieſe verſchiedenen Plane ſtellt ſie ihre Gegenſtände hin. Indem ſich nun die Objekte, je weiter ſie vom Auge abliegen, um ſo mehr verhältnißmäßig verkleinern, und dieſe Abnahme in der Natur ſelbſt ſchon mathematiſch beſtimmbaren optiſchen Geſetzen folgt, ſo hat die Malerei auch ihrer Seits dieſen Regeln, welche durch die Uebertragung der Gegenſtände auf eine Fläche wiederum eine ſpecifiſche Art der Anwendung erhalten, Folge zu geben. Dies iſt die Nothwendigkeit für die ſogenannte lineare oder mathematiſche Perſpektive in der Malerei, deren nähere Vorſchriften wir jedoch hier nicht zu erörtern haben.

β) Zweitens nun aber ſtehn die Gegenſtände nicht nur in beſtimmter Entfernung von einander, ſondern ſind auch von unterſchiedener Form. Dieſe beſondere Raumumgrenzung, durch welche jedes Objekt in ſeiner ſpecifiſchen Geſtalt ſichtbar gemacht wird, iſt die Sache der Zeichnung. Erſt die Zeichnung giebt ſowohl die Entfernung der Gegenſtände von einander, als auch die einzelne Geſtalt derſelben an. Ihr vorzüglichſtes Geſetz iſt die Richtigkeit in Form und Entfernung, welche ſich freilich zunächſt noch nicht auf den geiſtigen Ausdruck, ſondern nur auf die äußere Erſcheinung bezieht, und deshalb nur die ſelbſt äußerliche Grundlage bildet, doch beſonders bei organiſchen Formen und deren mannigfaltigen Bewegungen durch die dadurch eintretenden Verkürzungen von großer Schwierigkeit iſt. Inſofern ſich nun dieſe beiden Seiten rein auf die Geſtalt und deren räumliche Totalität beziehn, ſo machen ſie das Plaſtiſche, Skulpturmäßige in der Malerei aus, das dieſe Kunſt, da ſie auch das Innerlichſte durch die Außengeſtalt ausdrückt, ebenſowenig entbehren kann, als ſie in anderer Rückſicht dabei ſtehn bleiben darf. Denn ihre eigentliche Aufgabe iſt die Färbung, ſo daß in dem wahrhaft Maleriſchen Entfernung und Geſtalt nur durch Farbenunterſchiede ihre eigentliche Darſtellung gewinnen und darin aufgehn.

γ) Es iſt deshalb die Farbe, das Kolorit, was den Maler zum Maler macht. Wir bleiben zwar gern beim Zeichnen und hauptſächlich beim Skizzenhaften, als bei dem vornehmlich Genialen ſtehn, aber wie erfindungsreich und phantaſievoll auch der innere Geiſt in Skizzen aus der gleichſam durchſichtigeren, leichteren Hülle der Geſtalt unmittelbar heraustreten kann, ſo muß doch die Malerei malen, wenn ſie nicht nach der ſinnlichen Seite in der lebendigen Individualität und Partikulariſation ihrer Gegenſtände abſtrakt bleiben will. Hiermit ſoll jedoch den Zeichnungen und beſonders den Handzeichnungen der großen Meiſter, wie z. B. Raphael's und Albrecht Dürer's, ein bedeutender Werth nicht abgeſprochen werden. Im Gegentheil haben nach einer Seite hin gerade Handzeichnungen das höchſte Intereſſe, indem man das Wunder ſieht, daß der ganze Geiſt unmittelbar in die Fertigkeit der Hand übergeht, die nun mit der größten Leichtigkeit, ohne Verſuch, in augenblicklicher Produktion alles, was im Geiſte des Künſtlers liegt, hinſtellt. Die dürer'ſchen Randzeichnungen z. B. in dem Gebetbuche auf der münchener Bibliothek ſind von unbeſchreiblicher Geiſtigkeit und Freiheit; Einfall und Ausführung erſcheint als eins und daſſelbe, während man bei Gemälden die Vorſtellung nicht entfernen kann, daß hier die Vollendung erſt nach mehrfachem Uebermalen, ſtetem Fortſchreiten und Verbeſſern geleiſtet ſey.

Deſſenohngeachtet bringt erſt die Malerei durch den Gebrauch der Farbe das Seelenvolle zu ſeiner eigentlich lebendigen Erſcheinung. Doch haben nicht alle Malerſchulen die Kunſt des Kolorits in gleicher Höhe gehabt, ja es iſt eine eigenthümliche Erſcheinung, daß faſt nur die Venetianer und vorzüglich die Niederländer die vollkommenen Meiſter in der Farbe geworden ſind. Beide der See nahe, beide in einem niedrigen Lande, durchſchnitten von Sümpfen, Waſſer, Kanälen. Bei den Holländern kann man ſich dieß ſo erklären, daß ſie bei einem immer nebelichten Horizonte die ſtete Vorſtellung des grauen Hintergrundes vor ſich hatten, und nun durch dieſes Trübe um ſo mehr veranlaßt wurden, das

Farbige in allen ſeinen Wirkungen und Mannigfaltigkeiten der Beleuchtung, Reflexe, Lichtſcheine u. ſ. f. zu ſtudieren, hervorzuheben und darin gerade eine Hauptaufgabe ihrer Kunſt zu finden. Gegen die Venetianer und Holländer gehalten, erſcheint die ſonſtige Malerei der Italiener, Correggio und einige Andere ausgenommen, als trockener, ſaftloſer, kälter und unlebendiger.

Näher nun laſſen ſich bei der Färbung folgende Punkte als die wichtigſten herausheben.

$\alpha\alpha$) Erſtens die abſtrakte Grundlage aller Farbe, das Helle und Dunkle. Wenn dieſer Gegenſatz und ſeine Vermittelungen für ſich ohne weitere Farbenunterſchiede in Wirkung geſetzt werden, ſo kommen dadurch nur die Gegenſätze des Weißen, als des Lichts, und des Schwarzen, als des Schattens, ſo wie die Uebergänge und Nüancen zum Vorſchein, welche die Zeichnung integriren, indem ſie dem eigentlich Plaſtiſchen der Geſtalt angehören, und die Hebung, Senkung, Rundung, Entfernung der Gegenſtände hervorbringen. Wir können in dieſer Rückſicht hier der Kupferſtecherkunſt, welche es nur mit dem Hell und Dunkel als ſolchem zu thun hat, beiläufig erwähnen. Außer dem unendlichen Fleiß und der ſorglichſten Arbeitſamkeit iſt in dieſer hochzuſchätzenden Kunſt, wenn ſie auf ihrer Höhe ſteht, Geiſt mit der Nützlichkeit großer Vervielfältigung verbunden, welche auch die Buchdruckerkunſt hat. Doch iſt ſie nicht wie die Zeichnung als ſolche bloß auf Licht und Schatten angewieſen, ſondern bemüht ſich in ihrer heutigen Ausbildung beſonders mit der Malerei in Wetteifer zu treten, und außer dem Hell und Dunkel, das durch die Beleuchtung bewirkt wird, auch noch diejenigen Unterſchiede größerer Helle oder Dunkelheit auszudrücken, welche durch die Lokalfarbe ſelbſt hervorkommen; wie ſich z. B. im Kupferſtich bei derſelben Beleuchtung der Unterſchied von blondem und ſchwarzem Haare ſichtbar machen läßt.

In der Malerei nun aber giebt das Hell und Dunkel, wie geſagt, nur die Grundlage ab, obſchon dieſe Grundlage

von der höchſten Wichtigkeit iſt. Denn ſie allein beſtimmt das Vor- und Zurücktreten, die Rundung, überhaupt das eigentliche Erſcheinen der Geſtalt als ſinnlicher Geſtalt, das, was man die Modelirung nennt. Die Meiſter des Kolorits treiben es in dieſer Rückſicht bis zum äußerſten Gegenſatz des hellſten Lichtes und der tiefſten Schatten, und bringen nur dadurch ihre großen Effekte hervor. Doch iſt ihnen dieſer Gegenſatz nur erlaubt, inſofern er nicht hart, d. h. inſofern er nicht ohne reichhaltiges Spiel der Uebergänge und Vermittelungen bleibt, die alles in Zuſammenhang und Fluß ſetzen und bis zu den feinſten Nüancirungen fortgehn. Fehlen aber ſolche Gegenſätze, ſo wird das Ganze flach, weil eben nur der Unterſchied des Helleren oder Dunkeleren beſtimmte Theile ſich hervorheben, andere dagegen zurücktreten läßt. Beſonders bei reichen Kompoſitionen und weiten Entfernungen der darzuſtellenden Gegenſtände von einander wird es nothwendig, bis in das tiefſte Dunkel hineinzugehn, um eine weite Stufenleiter für Licht und Schatten zu haben.

Was nun die nähere Beſtimmtheit des Lichts und Schattens betrifft, ſo hängt dieſelbe vornehmlich von der Art der vom Künſtler angenommenen Beleuchtung ab. Das Tageslicht, Morgen-, Mittags-, Abendlicht, Sonnenſchein oder Mondlicht, klarer oder bewölkter Himmel, das Licht bei Gewittern, Kerzenbeleuchtung, beſchloſſenes, einfallendes oder gleichmäßig ſich verbreitendes Licht, die verſchiedenartigſten Beleuchtungsweiſen verurſachen hier die allermannigfaltigſten Unterſchiede. Bei einer öffentlichen reichen Handlung, einer in ſich ſelbſt klaren Situation des wachen Bewußtſeyns iſt das äußere Licht mehr Nebenſache, und der Künſtler wird am beſten das gewöhnliche Tageslicht gebrauchen, wenn nicht die Forderung dramatiſcher Lebendigkeit, die gewünſchte Heraushebung beſtimmter Figuren und Gruppen und das Zurücktretenlaſſen anderer eine ungewöhnliche Beleuchtungsweiſe, welche für dergleichen Unterſchiede günſtiger iſt, nothwendig macht. Die älteren großen Maler haben deshalb

Kontraſte, überhaupt ganz ſpecielle Situationen gleichſam der Beleuchtung wenig benutzt; und mit Recht, da ſie mehr auf das Geiſtige als ſolches als auf den Effekt der ſinnlichen Erſcheinungsweiſe losgingen, und bei der überwiegenden Innerlichkeit und Wichtigkeit des Gehalts dieſe immer mehr oder weniger äußere Seite entbehren konnten. Bei Landſchaften dagegen und unbedeutenden Gegenſtänden des gewöhnlichen Lebens wird die Beleuchtung von ganz anderem Belang. Hier ſind die großen künſtleriſchen, oft auch künſtlichen, magiſchen Effekte an ihrer Stelle. In der Landſchaft z. B. können die kühnen Kontraſte großer Lichtmaſſen und ſtarker Schattenparthien die beſte Wirkung thun, doch ebenſoſehr auch zur bloßen Manier werden. Umgekehrt ſind es in dieſen Kreiſen hauptſächlich die Lichtreflexe, das Scheinen und Widerſcheinen, dieß wunderbare Lichtecho, das ein beſonders lebendiges Spiel von Hell und Dunkel hervorbringt, und ſowohl für den Künſtler, als auch für den Beſchauer ein gründliches und anhaltendes Studium erfordert. Dabei kann denn die Beleuchtung, welche der Maler äußerlich oder innerlich in ſeiner Konception aufgefaßt hat, ſelbſt nur ein ſchnellvorübergehender und ſich verändernder Schein ſeyn. Wie plötzlich aber auch oder ungewöhnlich die feſtgehaltene Beleuchtung ſeyn mag, ſo muß dennoch der Künſtler ſelbſt bei der bewegteſten Handlung dafür ſorgen, daß das Ganze in dieſer Mannigfaltigkeit nicht unruhig, ſchwankend, verworren werde, ſondern klar und zuſammengehalten bleibe.

ββ. Dem gemäß was ich bereits oben ſagte, muß nun aber die Malerei das Hell und Dunkel nicht in ſeiner bloßen Abſtraktion, ſondern durch die Verſchiedenheit der Farbe ſelbſt ausdrücken. Licht und Schatten müſſen farbig ſeyn. Wir haben deshalb zweitens von der Farbe als ſolcher zu ſprechen.

Der erſte Punkt betrifft hier wieder zunächſt das Hell und Dunkel der Farben gegeneinander, inſofern ſie in ihrem wechſelſeitigen Verhältniß ſelbſt als Licht und Dunkel wirken und ein-

ander heben oder drücken und ſchaden. Roth z. B. und noch mehr Gelb iſt für ſich bei gleicher Intenſität heller als Blau. Dieß hängt mit der Natur der verſchiedenen Farben ſelbſt, die erſt Goethe neuerdings in das rechte Licht geſtellt hat, zuſammen. Im Blau nämlich iſt das Dunkele die Hauptſache, das erſt, inſofern es durch ein helleres, doch nicht vollſtändig durchſichtiges Medium wirkt, als blau erſcheint. Der Himmel z. B. iſt dunkel; auf höchſten Bergen wird er immer ſchwärzer; durch ein durchſichtiges, jedoch trübendes Medium, wie die atmoſphäriſche Luft der niedrigeren Ebenen, geſehen, erſcheint er blau, und um ſo heller, je weniger durchſichtig die Luft iſt. Beim Gelb umgekehrt wirkt das an und für ſich Helle durch ein Trübes, welches das Helle noch durchſcheinen läßt. Der Rauch iſt z. B. ſolch ein trübendes Mittel; vor etwas durch ihn hindurchwirkendem Schwarzen geſehn, ſieht er blaulich aus, vor etwas Hellem gelblich und röthlich. Das eigentliche Roth iſt die wirkſame königliche konkrete Farbe, in welcher ſich Blau und Gelb, die ſelbſt wieder Gegenſätze ſind, durch dringen; Grün kann man auch als ſolche Vereinigung anſehn, doch nicht als die konkrete Einheit, ſondern als bloß ausgelöſchten Unterſchied, als die geſättigte, ruhige Neutralität. Dieſe Farben ſind die reinſten, einfachſten, die urſprünglichen Grundfarben. Man kann deshalb auch in der Art und Weiſe, wie die älteren Meiſter ſie anwendeten, eine ſymboliſche Beziehung ſuchen. Beſonders im Gebrauch des Blau und Roth. Blau entſpricht dem Sanfteren, Sinnvollen, Stilleren, dem empfindungsreichen Hineinſehn, inſofern es das Dunkle zum Princip hat, das nicht Widerſtand leiſtet, während das Helle mehr das Widerſtehende, Producirende, Lebendige, Heitre iſt; Roth das Männliche, Herrſchende, Königliche; Grün das Indifferente, Neutrale. Nach dieſer Symbolik trägt z. B. Maria, wo ſie als thronend, als Himmelskönigin vorgeſtellt iſt, häufig einen rothen, wo ſie dagegen als Mutter erſcheint, einen blauen Mantel.

Alle die übrigen unendlich mannigfaltigen Farben müſſen als bloße Modifikationen betrachtet werden, in welchen irgend eine Schattirung jener Kardinalfarben zu erkennen iſt. In dieſem Sinne wird z. B. kein Maler Violet eine Farbe nennen. In ihrem Wechſelverhältniß nun ſind alle dieſe Farben ſelber in ihrer Wirkung gegeneinander heller und dunkler; ein Umſtand, welchen der Maler weſentlich in Betracht ziehn muß, um den rechten Ton, den er an jeder Stelle für die Modelirung, Entfernung der Gegenſtände nöthig hat, nicht zu verfehlen. Hier tritt nämlich eine ganz eigenthümliche Schwierigkeit ein. In dem Geſicht z. B. iſt die Lippe roth, die Augenbraue dunkel, ſchwarz, braun, oder wenn auch blond, dennoch immer in dieſer Farbe dunkler als die Lippe; ebenſo ſind die Wangen durch ihr Roth heller der Farbe nach als die Naſe bei gelblicher, bräunlicher, grünlicher Hauptfarbe. Dieſe Theile können nun ihrer Lokalfarbe zufolge heller und inſentiver gefärbt ſeyn, als es ihnen der Modelirung nach zukommt. In der Skulptur, ja ſelbſt in der Zeichnung werden dergleichen Parthien ganz nur nach dem Verhältniß der Geſtalt und Beleuchtung in Hell und Dunkel gehalten. Der Maler dagegen muß ſie in ihrer lokalen Färbung aufnehmen, welche dies Verhältniß ſtört. Daſſelbe findet mehr noch bei von einander entfernteren Gegenſtänden ſtatt. Für den gewöhnlichen ſinnlichen Anblick iſt es der Verſtand, der in Bezug auf die Dinge über ihre Entfernung und Form u. ſ. f. nicht nur nach dem Farbenſcheine, ſondern auch noch aus ganz andern Umſtänden urtheilt. In der Malerei aber iſt nur die Farbe vorhanden, die als bloße Farbe dasjenige beeinträchtigen kann, was das Hell und Dunkel für ſich fordert. Hier beſteht nun die Kunſt des Malers darin, ſolch einen Widerſpruch aufzulöſen und die Farben ſo zuſammenzuſtellen, daß ſie weder in ihrer Lokaltinte der Modelirung, noch in ihrem ſonſtigen Verhältniß einander Schaden thun. Erſt durch die Berückſichtigung beider Punkte kann die wirkliche Geſtalt und Färbung der Gegenſtände bis zur Vollendung zum

Vorſchein kommen. Mit welcher Kunſt haben z. B. die Holländer den Glanz von Atlasgewändern mit allen den mannigfaltigen Reflexen und Abſtufungen des Schattens in Falten u. ſ. f., den Schein des Silbers, Goldes, Kupfers, glaſirter Gefäße, Sammet u. ſ. f. und ebenſo van Eyck ſchon das Leuchten der Edelſteine, Goldborten, Geſchmeide u. ſ. f. gemalt. Die Farben, durch welche z. B. der Goldglanz hervorgebracht iſt, haben für ſich nichts Metalliſches; ſieht man ſie in der Nähe, ſo iſt es einfaches Gelb, das für ſich betrachtet nur wenig leuchtet; die ganze Wirkung hängt einer Seits von dem Herausheben der Form, anderer Seits von der Nachbarſchaft ab, in welche jede einzelne Farbennüance gebracht iſt.

Eine weitere Seite zweitens geht die Harmonie der Farben an.

Ich habe bereits oben bemerkt, daß die Farben eine durch die Natur der Sache ſelbſt gegliederte Totalität ausmachen. In dieſer Vollſtändigkeit müſſen ſie nun auch erſcheinen; keine Hauptfarbe darf ganz fehlen, weil ſonſt der Sinn der Totalität etwas vermißt. Beſonders die älteren Italiener und Niederländer geben in Anſehung dieſes Farbenſyſtems eine volle Befriedigung; wir finden in ihren Gemälden Blau, Gelb, Roth, Grün. Solche Vollſtändigkeit nun macht die Grundlage der Harmonie aus. Weiter aber müſſen die Farben ſo zuſammengeſtellt ſeyn, daß ſowohl ihr maleriſcher Gegenſatz, als auch die Vermittlung und Auflöſung deſſelben und dadurch eine Ruhe und Verſöhnung für's Auge zu Stande kommt. Theils die Art der Zuſammenſtellung, Theils der Grad der Intenſität jeder Farbe bewirkt ſolche Kraft des Gegenſatzes und Ruhe der Vermittlung. In der älteren Malerei waren es beſonders die Niederländer, welche die Kardinalfarben in ihrer Reinheit, und ihrem einfachen Glanz gebrauchten, wodurch die Harmonie durch Schärfung der Gegenſätze erſchwert wird, aber, wenn ſie erreicht iſt, dem Auge wohl thut. Doch muß bei dieſer Entſchiedenheit und Kräftigkeit der Farbe

dann auch der Charakter der Gegenſtände ſowie die Kraft des Ausdrucks ſelbſt entſchiedener und einfacher ſeyn. Hierin liegt zugleich eine höhere Harmonie der Färbung mit dem Inhalt. Die Hauptperſonen z. B. müſſen auch die hervorſtechendſte Farbe haben, und in ihrem Charakter, ihrer ganzen Haltung und Ausdrucksweiſe großartiger erſcheinen als die Nebenperſonen, denen nur die gemiſchteren Farben zukommen. In der Landſchaftmalerei treten dergleichen Gegenſätze der reinen Kardinalfarben weniger heraus, in Scenen hingegen, worin die Perſonen die Hauptſache bleiben, und insbeſondere die Gewänder die größten Theile der ganzen Fläche einnehmen, ſind jene einfacheren Farben an ihrer Stelle. Hier entſpringt die Scene aus der Welt des Geiſtigen, in welcher das Unorganiſche, die Naturumgebung abſtrakter, d. h. nicht in ſeiner natürlichen Vollſtändigkeit und iſolirten Wirkung erſcheinen muß, und die mannigfaltigen Tinten der Landſchaft in ihrer nüancenreicheren Buntheit weniger paſſen. Im Allgemeinen paßt die Landſchaft zur Umgebung menſchlicher Scenen nicht ſo vollſtändig als ein Zimmer, überhaupt Architektoniſches, denn die Situationen, welche im Freien ſpielen, ſind im Ganzen genommen gewöhnlich nicht diejenigen Handlungen, in denen das volle Innre als das Weſentliche ſich herauskehrt. Wird aber der Menſch in die Natur herausgeſtellt, ſo muß ſie nur als bloße Umgebung Gültigkeit erhalten. Bei dergleichen Darſtellungen nnn erhalten, wie geſagt, vornehmlich die entſchiedenen Farben ihren rechten Platz. Doch gehört eine Kühnheit und Kraft zu ihrem Gebrauch. Süßliche, verſchwemmte, lieblich thuende Geſichter ſtimmen nicht zu ihnen; ſolch ein weicher Ausdruck, ſolche Verblaſenheit von Phyſiognomieen, welche man ſeit Mengs für Idealität zu halten gewohnt iſt, würde durch entſchiedene Farben ganz darniedergeſchlagen werden. In neueſter Zeit ſind bei uns vornehmlich nichtsſagende, weichliche Geſichter, mit gezierten beſonders graziös oder einfach und großartig ſeyn ſollenden Stellungen u. ſ. f. Mode geworden.

Dieſe Unbedeutenheit von Seiten des inneren geiſtigen Charakters führt dann auch auf Unbedeutenheit der Farben und des Farbentons, ſo daß alle Farben in Unſcheinbarkeit und kraftloſer Gebrochenheit und Abdämpfung gehalten werden, und nichts recht hervorkommt; nichts Anderes freilich herunterdrückt, aber auch nichts heraushebt. Es iſt dieß wohl eine Harmonie der Farben, und häufig von großer Süße und einſchmeichelnder Lieblichkeit, aber in der Unbedeutenheit. In der ähnlichen Beziehung ſagt ſchon Goethe in ſeinen Anmerkungen zur Ueberſetzung von Diderot's Verſuch über die Malerei: „man giebt keineswegs zu, daß es leichter ſey, ein ſchwaches Kolorit harmoniſcher zu machen als ein ſtarkes; aber freilich, wenn das Kolorit ſtark iſt, wenn Farben lebhaft erſcheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben ſchwächt, einige hell, andere gemiſcht, andere beſchmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich Niemand, ob er ein harmoniſches oder disharmoniſches Bild ſieht; das weiß man aber allenfalls zu ſagen, daß es unwirkſam, daß es unbedeutend ſey.“ —

Mit der Harmonie der Farben iſt nun aber im Kolorit noch keineswegs Alles erreicht, ſondern es müſſen *drittens* noch mehrere andere Seiten, um eine Vollendung hervorzubringen, hinzukommen. Ich will in dieſer Rückſicht hier nur noch der ſogenannten *Luftperſpektive*, der *Karnation*, und endlich der *Magie* des Farbenſcheines Erwähnung thun.

Die Linearperſpektive betrifft zunächſt nur die Größenunterſchiede, welche die Linien der Gegenſtände in ihrer geringeren oder weiteren Entfernung vom Auge machen. Dieſe Veränderung und Verkleinerung der *Geſtalt* iſt jedoch nicht das Einzige, was die Malerei nachzubilden hat. Denn in der Wirklichkeit erleidet Alles durch die atmoſphäriſche Luft, die zwiſchen den Gegenſtänden, ja ſelbſt zwiſchen den verſchiedenen Theilen derſelben hinzieht, eine Verſchiedenartigkeit der *Färbung*. Dieſer

mit der Entfernung ſich abdämpfende Farbenton iſt es, welcher die Luftperſpektive ausmacht, inſofern dadurch die Gegenſtände Theils in der Weiſe ihrer Umriſſe, Theils in Rückſicht auf ihren Hell= und Dunkelſchein und ſonſtige Färbung modificirt werden. Gewöhnlich meint man, was im Vorgrunde dem Auge am nächſten ſteht, ſey immer das Hellſte und der Hintergrund das Dunklere, in der That aber verhält ſich die Sache anders. Der Vorgrund iſt das Dunkelſte und Hellſte zugleich, d. h. der Kontraſt von Licht und Schatten wirkt in der Nähe am ſtärkſten, und die Umriſſe ſind am beſtimmteſten; je weiter dagegen die Objekte ſich vom Auge entfernen, deſto farbloſer, unbeſtimmter in ihrer Geſtalt werden ſie, indem ſich der Gegenſatz von Licht und Schatten mehr und mehr verliert, bis ſich das Ganze überhaupt in ein helles Grau verliert. Die verſchiedene Art der Beleuchtung jedoch verurſacht in dieſer Rückſicht die verſchiedenartigſten Abweichungen. — Beſonders in der Landſchaftsmalerei, doch auch in allen übrigen Gemälden, welche weite Räume darſtellen, iſt die Luftperſpektive von höchſter Wichtigkeit, und die großen Meiſter des Kolorits haben auch hierin zauberiſche Effekte hervorgebracht.

Das Schwerſte nun aber zweitens in der Färbung, das Ideale gleichſam, der Gipfel des Kolorits iſt das Inkarnat, der Farbenton der menſchlichen Fleiſchfarbe, welche alle andere Farben wunderbar in ſich vereinigt, ohne daß ſich die eine oder andere ſelbſtſtändig heraushebt. Das jugendliche, geſunde Roth der Wange iſt zwar reiner Karmin, ohne allen Stich in's Blaue, Violette oder Gelbe, aber dieß Roth iſt ſelbſt nur ein Anflug oder vielmehr ein Schimmer der von Innen herauszudringen ſcheint, und ſich unbemerkbar in die übrige Fleiſchfarbe hinein verliert. Dieſe aber iſt ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben. Durch das durchſichtige Gelb der Haut ſcheint das Roth der Arterien, das Blau der Venen, und zu dem Hell und Dunkel und dem ſonſtigen mannigfaltigen

Scheinen und Reflexen kommen noch graue, bräunliche, ſelbſt grünliche Töne hinzu, die uns beim erſten Anblick höchſt unnatürlich dünken und doch ihre Richtigkeit und wahrhaften Effekt haben können. Dabei iſt dieſes Ineinander von Scheinen ganz glanzlos, d. h. es zeigt kein Scheinen von Anderem an ihm, ſondern iſt von Innen her beſeelt und belebt. Dieß Durchſcheinen von Innen beſonders iſt für die Darſtellung von größter Schwierigkeit. Man kann es einem See im Abendſchein vergleichen, in welchem man die Geſtalten, die er abſpiegelt und zugleich die klare Tiefe und Eigenthümlichkeit des Waſſers ſieht. Metallglanz dagegen iſt wohl ſcheinend und wiederſcheinend, Edelgeſteine zwar durchſichtig, blitzend, doch kein durchſcheinendes Ineinander von Farben, wie das Fleiſch, ebenſo der Atlas, glänzende Seidenſtoffe u. ſ. f. Die thieriſche Haut, das Haar oder Geſieder, die Wolle u. ſ. f. ſind in derſelben Weiſe von der verſchiedenartigſten Färbung, aber doch in den beſtimmten Theilen von direkterer, ſelbſtſtändiger Farbe, ſo daß die Mannigfaltigkeit mehr ein Reſultat verſchiedener Flächen und Plane, kleiner Punkte und Linien von verſchiedenen Färbungen, als ein Ineinander, wie beim Fleiſch, iſt. Am nächſten noch kommen demſelben die Farbenſpiele durchſcheinender Trauben, und die wunderbaren zarten durchſichtigen Farbennüancen der Roſe. Doch auch dieſe erreicht nicht den Schein innerer Belebung, den die Fleiſchfarbe haben muß, und deſſen glanzloſer Seelenduft zum Schwierigſten gehört, was die Malerei kennt. Denn dieß Innerliche, Subjektive der Lebendigkeit ſoll auf einer Fläche nicht als aufgetragen, nicht als materielle Farbe, als Striche, Punkte u. ſ. f., ſondern als ſelbſt lebendiges Ganze erſcheinen; durchſichtig tief, wie das Blau des Himmels, das fürs Auge keine widerſtandleiſtende Fläche ſeyn darf, ſondern worein wir uns müſſen vertiefen können. Schon Diderot in dem von Goethe überſetzten Aufſatz über Malerei ſagt in dieſer Hinſicht: „Wer das Gefühl des Fleiſches erreicht hat, iſt ſchon weit gekommen, das Uebrige iſt

nichts dagegen. Tauſend Maler ſind geſtorben, ohne das Fleiſch gefühlt zu haben, tauſend andere werden ſterben, ohne es zu fühlen."

Was kurz das Material angeht, durch welches dieſe glanzloſe Lebendigkeit des Fleiſches kann hervorgebracht werden, ſo hat ſich erſt die Oelfarbe als hiezu vollkommen tauglich erwieſen. Am wenigſten geſchickt, ein Ineinanderſcheinen zu bewirken, iſt die Behandlung in Moſaiken, welche ſich zwar durch ihre Dauer empfiehlt, doch weil ſie die Farbennüancen durch verſchieden gefärbte Glasſtifte oder Steinchen, die nebeneinander geſtellt werden, ausdrücken muß, niemals das fließende ſich Verſchmelzen eines ideellen Ineinander von Farben bewirken kann. Weiter gehn ſchon die Fresko= und Tempera=Malerei. Doch beim Freskomalen werden die auf naſſen Kalk aufgetragenen Farben zu ſchnell eingeſogen, ſo daß einer Seits die größte Fertigkeit und Sicherheit des Pinſels nöthig iſt, anderer Seits mehr mit großen Strichen nebeneinander gearbeitet werden muß, welche, da ſie ſchnell auftrocknen, keine feinere Vertreibung geſtatten. Das Aehnliche findet beim Malen mit Temperafarben ſtatt, die zwar zu großer innerer Klarheit und ſchönem Leuchten zu bringen ſind, doch durch ihr ſchnelles Auftrocknen gleichfalls ſich weniger zur Verſchmelzung und Vertreibung eignen, und eine mehr zeichnende Behandlung mit Strichen nöthig machen. Die Oelfarbe dagegen erlaubt nicht nur das zarteſte ſanfteſte Ineinanderſchmelzen und Vertreiben, wodurch die Uebergänge ſo unmerklich werden, daß man nicht ſagen kann, wo eine Farbe anfängt und wo aufhört, ſondern ſie erhält auch bei richtiger Miſchung und rechter Auftragsweiſe ein edelſteinartiges Leuchten, und kann vermittelſt ihres Unterſchiedes von Deck= und Laſurfarben in weit höherem Grade als die Temperamalerei ein Durchſcheinen verſchiedener Farbenlagen hervorbringen.

Der dritte Punkt endlich, deſſen wir noch erwähnen müſſen, betrifft die Duftigkeit, Magie in der Wirkung des Kolo=

rits. Dieſe Zauberei des Farbenſcheins wird hauptſächlich da erſt auftreten, wo die Subſtantialität und Geiſtigkeit der Gegenſtände ſich verflüchtigt hat, und nun die Geiſtigkeit in die Auffaſſung und Behandlung der Färbung hereintritt. Im Allgemeinen läßt ſich ſagen, daß die Magie darin beſteht, alle Farben ſo zu behandeln, daß dadurch ein für ſich objektloſes Spiel des Scheines hervorkommt, das die äußerſte verſchwebende Spitze des Kolorits bildet, ein Ineinander von Färbungen, ein Scheinen von Reflexen, die in andere Scheine ſcheinen, und ſo fein, ſo flüchtig, ſo ſeelenhaft werden, daß ſie in's Bereich der Muſik herüberzugehn anfangen. Nach Seiten der Modelirung gehört die Meiſterſchaft des Helldunkels hieher, worin ſchon unter den Italienern Leonardo da Vinci und vor allem Correggio Meiſter waren. Sie ſind zu tiefſten Schatten fortgegangen, die aber ſelbſt wieder durchleuchtet bleiben und ſich durch unmerkliche Uebergänge bis zum hellſten Lichte ſteigern. Dadurch kommt die höchſte Rundung zum Vorſchein, nirgend iſt eine Härte oder Grenze, überall ein Uebergehn; Licht und Schatten wirken nicht unmittelbar nur als Licht oder Schatten, ſondern beide durchſcheinen einander, wie eine Kraft von Innen her durch ein Aeußeres hindurchwirkt. Das Aehnliche gilt für die Behandlung der Farbe, in welcher auch die Holländer die größten Meiſter waren. Durch dieſe Idealität, dieß Ineinander, dieſes Herüber und Hinüber von Reflexen und Farbenſcheinen, durch dieſe Veränderlichkeit und Flüchtigkeit von Uebergängen breitet ſich über das Ganze bei der Klarheit, dem Glanz, der Tiefe, dem milden und ſaftigen Leuchten der Farbe ein Schein der Beſeelung, welcher die Magie des Kolorits ausmacht, und dem Geiſte des Künſtlers, der dieſer Zauberer iſt, eigens angehört.

$\gamma\gamma$) Dieß führt uns auf einen letzten Punkt, den ich kurz noch beſprechen will.

Unſern Ausgangspunkt nahmen wir von der Linearperſpektive, ſchritten ſodann zur Zeichnung fort und betrachteten

endlich die Farbe; zuerſt Licht und Schatten in Rückſicht auf Modelirung; zweitens als Farbe ſelbſt, und zwar als Verhältniß der relativen Helligkeit und Dunkelheit der Farben gegeneinander, ſowie ferner als Harmonie, Luftperſpektive, Karnation und Magie derſelben. Die dritte Seite nun betrifft die ſchöpferiſche Subjektivität des Künſtlers in Hervorbringung des Kolorits.

Gewöhnlich meint man, die Malerei könne hiebei nach ganz beſtimmten Regeln verfahren. Dieß iſt jedoch nur bei der Linearperſpektive, als einer ganz geometriſchen Wiſſenſchaft der Fall, obſchon auch hier nicht einmal die Regel als abſtrakte Regel hervorſcheinen darf, wenn ſie nicht das eigentlich Maleriſche zerſtören ſoll. Die Zeichnung zweitens läßt ſich weniger ſchon als die Perſpective durchweg auf allgemeine Geſetze zurückführen, am wenigſten aber das Kolorit. Der Farbenſinn muß eine künſtleriſche Eigenſchaft, eine eigenthümliche Seh- und Konceptionsweiſe von Farbentönen, die exiſtiren, ſo wie eine weſentliche Seite der reproduktiven Einbildungskraft und Erfindung ſeyn. Dieſer Subjektivität des Farbentons wegen, in welche der Künſtler ſeine Welt anſchaut, und die zugleich produktiv bleibt, iſt die große Verſchiedenheit des Kolorits keine bloße Willkür und beliebige Manier einer Färbung, die nicht ſo in rerum natura vorhanden iſt, ſondern liegt in der Natur der Sache ſelbſt. So erzählt z. B. Goethe in Dichtung und Wahrheit folgendes hiehergehörige Beiſpiel. „Als ich (nach einem Beſuche der Dresdner Gallerie) bei meinem Schuſter wieder eintrat — bei einem ſolchen hatte er ſich aus Grille einquartirt — um das Mittagsmahl zu genießen, trauete ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Oſtade vor mir zu ſehen, ſo vollkommen, daß man es nur auf die Gallerie hängen dürfen. Stellung der Gegenſtände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, alles was man in jenen Bildern bewundert, ſah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erſtemal, daß ich auf einen ſo hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher

mit mehrerem Bewußtſeyn übte, die Natur nämlich mit den Augen dieſes oder jenes Künſtlers zu ſehen, deſſen Werken ich ſo eben eine beſondere Aufmerkſamkeit gewidmet hatte. Dieſe Fähigkeit hat mir viel Genuß gewährt, aber auch die Begierde vermehrt, der Ausübung eines Talents, das mir die Natur verſagt zu haben ſchien, von Zeit zu Zeit eifrig nachzuhängen." Beſonders thut ſich dieſe Verſchiedenheit des Kolorits auf der einen Seite bei Darſtellung des menſchlichen Fleiſches hervor, ſelbſt abgeſehen von allen äußerlich wirkenden Modifikationen der Beleuchtung, des Alters, Geſchlechts, der Situation, Nationalität, Leidenſchaft u. ſ. f. Auf der anderen iſt es die Darſtellung des täglichen Lebens im Freien oder Innern der Häuſer, Schenken, Kirchen u. ſ. w. ſo wie die landſchaftliche Natur, deren Reichthum von Gegenſtänden und Färbungen jeden Maler mehr oder weniger an ſeinen eigenen Verſuch weiſt, dieß mannigfaltige Spiel von Scheinen, das hier eintritt, aufzufaſſen, wiederzugeben und ſich nach ſeiner Anſchauung, Erfahrung und Einbildungskraft zu erfinden.

c) Wir haben bis jetzt in Betreff auf die beſonderen Geſichtspunkte, welche in der Malerei geltend zu machen ſind, erſtens vom Inhalt, zweitens von dem ſinnlichen Material geſprochen, dem dieſer Inhalt eingebildet werden kann. Drittens bleibt uns zum Schluß nur noch übrig, die Art und Weiſe feſtzuſtellen, in welcher der Künſtler ſeinen Inhalt, dieſem beſtimmten ſinnlichen Elemente gemäß, maleriſch zu koncipiren und auszuführen hat. Den breiten Stoff, der ſich auch hier wieder unſerer Betrachtung darbietet, können wir folgendermaßen gliedern.

Erſtens ſind es die allgemeineren Unterſchiede der Konceptionsweiſe, die wir ſondern und in ihrer Fortbewegung zu immer reicherer Lebendigkeit begleiten müſſen;

Zweitens haben wir uns mit den beſtimmteren Seiten zu beſchäftigen, welche innerhalb dieſer Arten der Auffaſſung nä-

her die eigentlich maleriſche *Kompoſition*, die künſtleriſchen Motive der ergriffenen *Situation* und der *Gruppirung* angehn.

Drittens wollen wir einen Blick auf die Art der *Charakteriſirung* werfen, welche aus der Verſchiedenheit ſowohl der Gegenſtände als auch der Konception hervorgeht.

α) Was nun *erſtens* die allgemeinſten Weiſen der maleriſchen Auffaſſung betrifft, ſo finden dieſelben Theils in dem Inhalt ſelbſt, der zur Darſtellung gebracht werden ſoll, Theils in dem Entfaltungsgange der Kunſt ihren Urſprung, welche nicht gleich von Hauſe aus den ganzen Reichthum, der in einem Gegenſtande liegt, herausarbeitet, ſondern erſt nach mannigfaltigen Stufen und Uebergängen zur vollen Lebendigkeit hingelangt.

αα) Der erſte Standpunkt, den die Malerei in dieſer Beziehung einnehmen kann, zeigt noch ihre Herkunft von der Skulptur und Architektur, indem ſie ſich in dem allgemeinen Charakter *ihrer ganzen* Konceptionsweiſe noch dieſen Künſten anſchließt. Dieß wird am meiſten der Fall ſeyn können, wenn ſich der Künſtler auf einzelne Figuren beſchränkt, welche er nicht in der lebendigen Beſtimmtheit einer in ſich mannigfaltigen Situation, ſondern in dem einfachen, ſelbſtſtändigen Beruhen auf ſich hinſtellt. Aus den verſchiedenen Kreiſen des Inhalts, den ich als für die Malerei gemäß bezeichnet habe, ſind hiefür beſonders religiöſe Gegenſtände, Chriſtus, einzelne Apoſtel und Heilige paſſend. Denn dergleichen Figuren müſſen fähig ſeyn, für ſich ſelbſt in ihrer Vereinzelung Bedeutung genug zu haben, eine Totalität zu ſeyn und einen ſubſtantiellen Gegenſtand der Verehrung und Liebe für das Bewußtſeyn auszumachen. In dieſer Art finden wir vornehmlich in der älteren Kunſt Chriſtus oder Heilige iſolirt, ohne beſtimmtere Situation und Naturumgebung dargeſtellt. Tritt eine Umgebung hinzu, ſo beſteht ſie hauptſächlich in architektoniſchen Verzierungen, beſonders gothiſchen, wie dieß z. B. bei älteren Niederländern und Ober-Deutſchen häufig vorkommt. In dieſer Bezüglichkeit auf die Architektur, zwiſchen deren Pfei-

ler und Bogen oft auch mehrere ſolche Figuren, der zwölf Apoſtel z. B., nebeneinandergeſtellt werden, geht die Malerei noch nicht zu der Lebendigkeit der ſpäteren Kunſt fort, und auch die Geſtalten ſelbſt bewahren noch Theils den mehr ſtarren ſtatuariſchen Charakter der Skulptur, Theils bleiben ſie überhaupt in einem ſtatariſchen Typus ſtehen, wie ihn die byzantiniſche Malerei z. B. an ſich trägt. Für ſolche einzelne Figuren ohne alle Umgebung oder bei bloß architektoniſcher Einſchließung iſt dann auch eine ſtrengere Einfachheit der Farbe und grellere Entſchiedenheit derſelben paſſend. Die älteſten Maler haben ſtatt einer reichen Naturumgebung deshalb den einfärbigen Goldgrund beibehalten, dem nun die Farben der Gewänder face machen und ihn gleichſam pariren müſſen, und daher entſchiedener, greller ſind, als wir ſie in den Zeiten der ſchönſten Ausbildung der Malerei finden, wie denn überhaupt die Barbaren ohnehin an einfachen lebhaften Farben, Roth, Blau u. ſ. f. ihr Gefallen haben.

Zu dieſer erſten Art der Auffaſſung gehören nun größtentheils auch die wunderthätigen Bilder. Als zu etwas Stupendem hat der Menſch zu ihnen nur ein ſtupides Verhältniß, das die Seite der Kunſt gleichgültig läßt, ſo daß ſie dem Bewußtſeyn nicht durch menſchliche Verlebendigung und Schönheit freundlich näher gebracht werden, und die am meiſten religiös verehrten, künſtleriſch betrachtet, gerade die allerſchlechteſten ſind.

Wenn nun aber dergleichen vereinzelte Figuren nicht als eine für ſich fertige Totalität um ihrer ganzen Perſönlichkeit willen ein Gegenſtand der Verehrung oder des Intereſſes abgeben können, ſo hat eine ſolche noch im Princip der ſkulpturartigen Auffaſſung ausgeführte Darſtellung keinen Sinn. So ſind Portraits z. B. für die Bekannte der Perſon und ihrer ganzen Individualität wegen intereſſant; ſind aber die Perſonen vergeſſen oder unbekannt, ſo friſcht ſich durch ihre Darſtellung in einer Aktion oder Situation, die einen beſtimmten Charakter zeigt,

eine ganz andere Theilnahme an, als die iſt, die wir für ſolche ganz einfache Konceptionsweiſe gewinnen können. Große Portraits, wenn ſie durch alle Mittel der Kunſt in voller Lebendigkeit vor uns daſtehn, haben an dieſer Fülle des Daſenys ſelbſt ſchon dieß Hervortreten, Hinausſchreiten aus ihrem Rahmen. Bei van Dykiſchen Portraits z. B. hat mir der Rahmen, beſonders wenn die Stellung der Figur nicht ganz en face, ſondern etwas herumgewendet iſt, ausgeſehen wie die Thüre der Welt, in welche der Menſch da hereintritt. Sind deshalb Individuen nicht, wie Heilige, Engel u. ſ. f., ſchon etwas in ſich ſelbſt Vollendetes und Fertiges, und können ſie nur durch die Beſtimmtheit einer Situation, durch einen einzelnen Zuſtand, eine beſondere Handlung intereſſant werden, ſo iſt es unangemeſſen, ſie als ſelbſtſtändige Geſtalten darzuſtellen. So waren z. B. die letzte Arbeit Kügelchen's in Dresden vier Köpfe, Bruſtſtücke; Chriſtus, Johannes der Täufer, Johannes der Evangeliſt und der verlorene Sohn. Was Chriſtus und Johannes den Evangeliſten anbetrifft, ſo fand ich, als ich ſie ſah, die Auffaſſung ganz zweckmäßig. Aber der Täufer und vollends der verlorene Sohn haben gar nicht dieſe Selbſtſtändigkeit für mich, daß ich ſie in dieſer Weiſe als Bruſtſtücke ſehen mochte. Hier iſt im Gegentheil nothwendig, dieſe Figuren in Thätigkeit und Handlung zu ſetzen, oder wenigſtens in Situationen zu bringen, durch welche ſie in lebendigem Zuſammenhange mit ihrer äußeren Umgebung die charakteriſtiſche Individualität eines in ſich abgeſchloſſenen Ganzen erlangen könnten. Der Kügelchenſche Kopf des verlorenen Sohnes drückt zwar ſehr ſchön den Schmerz, die tiefe Reue und Zerknirſchung aus, aber daß dieß gerade die Reue des verlorenen Sohnes ſeyn ſolle, iſt nur durch eine ganz kleine Heerde Schweine im Hintergrunde angedeutet. Statt dieſer ſymboliſchen Hinweiſung ſollten wir ihn mitten unter der Heerde ſehn, oder in einer anderen Scene ſeines Lebens. Denn der verlorene Sohn hat keine weitere vollſtändige allgemeine Perſönlichkeit

und exiſtirt für uns, ſoll er nicht zu einer bloßen Allegorie werden, nur in der bekannten Reihe von Situationen, in welchen ihn die Erzählung ſchildert. Wie er das väterliche Haus verläßt, oder in ſeinem Elend, ſeiner Reue, ſeiner Rückkehr mußte er uns in konkreter Wirklichkeit vorgeführt werden. So aber ſind jene Schweine im Hintergrunde nicht viel beſſer, als ein Zettel mit dem aufgeſchriebenen Namen.

ββ) Ueberhaupt kann die Malerei, da ſie die volle Beſonderheit der ſubjektiven Innigkeit zu ihrem Inhalt zu nehmen hat, weniger noch als die Skulptur bei dem ſituationsloſen Beruhen in ſich und der bloß ſubſtantiellen Auffaſſung eines Charaktes ſtehn bleiben, ſondern muß dieſe Selbſtſtändigkeit aufgeben und ihren Inhalt in beſtimmter Situation, Mannigfaltigkeit, Unterſchiedenheit der Charaktere und Geſtalten in Bezug auf einander und ihre äußere Umgebung darzuſtellen bemüht ſeyn. Dieß Ablaſſen von den bloß traditionellen ſtatariſchen Typen, von der architektoniſchen Aufſtellung und Umſchließung der Figuren nnd der ſkulpturartigen Konceptionsweiſe, dieſe Befreiung von dem Ruhenden, Unthätigen, dieß Suchen eines lebendigen menſchlichen Ausdrucks, einer charakteriſtiſchen Individualität, dieß Hineinſetzen jedes Inhalts in die ſubjektive Beſonderheit und deren bunte Aeußerlichkeit macht den Fortſchritt der Malerei aus, durch welchen ſie erſt den ihr eigenthümlichen Standpunkt erlangt. Mehr als den übrigen bildenden Künſten iſt es daher der Malerei nicht nur geſtattet, ſondern es muß ſogar von ihr gefordert werden, zu einer dramatiſchen Lebendigkeit fortzugehn, ſo daß die Gruppirung ihrer Figuren die Thätigkeit in einer beſtimmten Situation anzeigt.

γγ) Mit dieſem Hineinführen in die vollendete Lebendigkeit des Daſeyns und dramatiſche Bewegung der Zuſtände und Charaktere verbindet ſich drittens dann die immer vermehrte Wichtigkeit, welche bei der Konception und Ausführung auf die Individualität und das volle Leben der Farbenerſcheinung aller

Gegenſtände gelegt wird, inſofern in der Malerei die letzte Spitze der Lebendigkeit nur durch Farbe ausdrückbar iſt. Doch kann ſich dieſe Magie des Scheins endlich auch ſo überwiegend geltend machen, daß darüber der Inhalt der Darſtellung gleichgültig wird, und die Malerei dadurch in dem bloßen Duft und Zauber ihrer Farbentöne und der Entgegenſetzung und ineinanderſcheinenden und ſpielenden Harmonie ſich ganz ebenſo zur Muſik herüberzuwenden anfängt, als die Skulptur in der weiteren Ausbildung des Reliefs ſich der Malerei zu nähern beginnt.

β) Das Nächſte nun, wozu wir jetzt überzugehn haben, betrifft die beſonderen Beſtimmungen, denen die maleriſche Kompoſitionsweiſe, als Darſtellung einer beſtimmten Situation und deren näheren Motive durch Zuſammenſtellung und Gruppirung verſchiedener Geſtalten oder Naturgegenſtände zu einem in ſich abgeſchloſſenen Ganzen, in ihren Hervorbringungen folgen muß.

αα) Das Haupterforderniß, das wir an die Spitze ſtellen können, iſt die glückliche Auswahl einer für die Malerei paſſenden Situation.

Hier beſonders hat die Erfindungskraft des Malers ihr unermeßliches Feld; von der einfachſten Situation eines unbedeutenden Gegenſtandes an, eines Blumenſtraußes, oder eines Weinglaſes mit Tellern, Brodt, einzelnen Früchten umher, bis hin zu den reichhaltigen Kompoſitionen von großen öffentlichen Begebenheiten, Haupt- und Staatsaktionen, Krönungsfeſten, Schlachten, und dem jüngſten Gericht, wo Gott Vater, Chriſtus, die Apoſtel, die himmliſchen Heerſchaaren und die ganze Menſchheit, Himmel, Erde und Hölle zuſammentreten.

Was das Nähere angeht, ſo iſt in dieſer Beziehung das eigentlich Maleriſche einer Seits von dem Skulpturartigen, anderer Seits von dem Poetiſchen, wie es nur der Dichtkunſt vollkommen auszudrücken möglich iſt, beſtimmter abzuſcheiden.

Die weſentliche Verſchiedenheit einer maleriſchen von einer ſkulpturmäßigen Situation liegt, wie wir bereits oben geſehn

haben, darin, daß die Skulptur hauptſächlich das ſelbſtſtändig in ſich Beruhende, Konfliktloſe in harmloſen Zuſtänden, an denen die Beſtimmtheit nicht das Durchgreifende ausmacht, darzuſtellen berufen iſt, und erſt im Relief vornehmlich zur Gruppirung, epiſchen Ausbreitung von Geſtalten, zur Darſtellung von bewegteren Handlungen, denen eine Kolliſion zu Grunde liegt, fortzuſchreiten anfängt, die Malerei dagegen bei ihrer eigentlichen Aufgabe erſt dann anfängt, wenn ſie aus der beziehungsloſen Selbſtſtändigkeit ihrer Figuren und dem Mangel an Beſtimmtheit der Situation herausgeht, um in die lebendige Bewegung menſchlicher Zuſtände, Leidenſchaften, Konflikte, Handlungen in ſtetem Verhältniß zu der äußeren Umgebung eintreten, und ſelbſt bei Auffaſſung der landſchaftlichen Natur dieſelbe Beſtimmtheit einer beſonderen Situation und deren lebendigſten Individualität feſthalten zu können. Wir ſtellten deshalb gleich anfangs ſchon für die Malerei die Forderung auf, daß ſie die Darſtellung der Charaktere, der Seele, des Innern nicht ſo zu liefern habe, wie ſich dieſe innere Welt unmittelbar in ihrer äußeren Geſtalt zu erkennen giebt, ſondern durch Handlungen das, was ſie iſt, entwickelt und äußert.

Der letztere Punkt hauptſächlich iſt es, welcher die Malerei in einen näheren Bezug zur Poeſie bringt. Beide Künſte in dieſem Verhältniſſe haben Theils einen Vorzug, Theils einen Nachtheil. Die Malerei kann die Entwickelung einer Situation, Begebenheit, Handlung nicht, wie die Poeſie oder Muſik, in einer Succeſſion von Veränderungen geben, ſondern nur einen Moment ergreifen wollen. Hieraus folgt die ganz einfache Reflexion, daß durch dieſen einen Moment das Ganze der Situation oder Handlung, die Blüthe derſelben, dargeſtellt, und deshalb der Augenblick aufgeſucht werden muß, in welchem das Vorhergehende und Nachfolgende in einen Punkt zuſammengedrängt iſt. Bei einer Schlacht z. B. würde dieß der Moment des Sieges ſein; das Gefecht iſt noch ſichtbar, zugleich aber die Entſcheidung

bereits gewiß. Der Maler kann daher einen Reſt des Vergangenen, das ſich in ſeinem Abziehen und Verſchwinden noch in der Gegenwart geltend macht, aufnehmen, und zugleich das Künftige, das als unmittelbare Folge aus einer beſtimmten Situation hervorgehn muß, andeuten. In's Nähere jedoch kann ich mich hier nicht einlaſſen.

Bei dieſem Nachtheil gegen den Dichter hat nun aber der Maler den Vortheil voraus, daß er die beſtimmte Scene, indem er ſie ſinnlich vor die Anſchauung im Scheine ihrer wirklichen Realität bringt, in der vollkommenſten Einzelnheit ausmalen kann. „Ut pictura poesis erit" iſt zwar ein beliebter Spruch, der beſonders in der Theorie vielfach urgirt und von der beſchreibenden Dichtkunſt in ihren Schilderungen der Jahres- und Tageszeiten, Blumen, Landſchaften präcis genommen und in Anwendung gebracht worden iſt. Die Beſchreibung aber ſolcher Gegenſtände und Situationen in Worten iſt einer Seits ſehr trocken und tädiös, und kann dennoch, wenn ſie aufs Einzelne eingehn will, niemals fertig werden, anderer Seits bleibt ſie verwirrt, weil ſie das als ein Nacheinander der Vorſtellung geben muß, was in der Malerei auf einmal vor der Anſchauung ſteht, ſo daß wir das Vorhergehende immer vergeſſen und aus der Vorſtellung heraus haben, während es doch weſentlich mit dem Andern, was folgt, in Zuſammenhang ſeyn ſoll, da es im Raum zuſammen gehört und nur in dieſer Verknüpfung und dieſem Zugleich einen Werth hat. In dieſen gleichzeitigen Einzelnheiten dagegen kann gerade der Maler das erſetzen, was ihm in Anſehung der fortlaufenden Succeſſion vom Vergangenen und Nachfolgenden abgeht. Doch ſteht die Malerei wieder in einer anderen Beziehung gegen die Poeſie und Muſik zurück; in Betreff des Lyriſchen nämlich. Die Dichtkunſt kann Empfindungen und Vorſtellungen nicht nur als Empfindungen und Vorſtellungen überhaupt, ſondern auch als Wechſel, Fortgang, Steigerung derſelben entwickeln. Mehr noch in Rückſicht auf die koncentrirte Innerlichkeit iſt dieß

in der Muſik der Fall, die es ſich mit der Bewegung der Seele in ſich zu thun macht. Die Malerei nun aber hat hiefür nichts als den Ausdruck des Geſichts und der Stellung, und verkennt, wenn ſie ſich auf das eigentlich Lyriſche ausſchließlich einläßt, ihre Mittel. Denn wie ſehr ſie auch die innere Leidenſchaft und Empfindung in Mienenſpiel und Bewegungen des Körpers ausdrückt, ſo muß doch dieſer Ausdruck nicht unmittelbar die Empfindung als ſolche betreffen, ſondern die Empfindung in einer beſtimmten Aeußerung, Begebenheit, Handlung. Daß ſie im Aeußerlichen darſtellt, hat deshalb nicht den abſtrakten Sinn, durch Phyſiognomie und Geſtalt das Innere anſchaubar zu machen, ſondern die Aeußerlichkeit, in deren Form ſie das Innere ausſpricht, iſt eben die individuelle Situation einer Handlung, die Leidenſchaft in beſtimmter That, durch welche die Empfindung erſt ihre Explikation und Erkennbarkeit erhält. Wenn man daher das Poetiſche der Malerei darein ſetzt, daß ſie die innere Empfindung unmittelbar ohne näheres Motiv und Handlung in Geſichtszügen und Stellung ausdrücken ſolle, ſo heißt dieß nur die Malerei in eine Abſtraktion zurückweiſen, der ſie ſich gerade zu entwinden hat, und von ihr verlangen, ſich der Eigenthümlichkeit der Poeſie zu bemächtigen, wodurch ſie, wenn ſie den Verſuch wagt, nur in Trockenheit oder Fadheit geräth.

Ich hebe hier dieſen Punkt heraus, weil in der vorjährigen hieſigen Kunſtausſtellung (1828) mehrere Bilder aus der ſogenannten düſſeldorfer Schule ſehr gerühmt worden ſind, deren Meiſter bei vieler Verſtändigkeit und techniſcher Fertigkeit dieſe Richtung auf die bloße Innerlichkeit, auf das, was ausſchließlich nur für die Poeſie darſtellbar iſt, genommen haben. Der Inhalt war größten Theils götheſchen Gedichten oder aus Shakeſpeare, Arioſt und Taſſo entlehnt, und machte hauptſächlich die innerliche Empfindung der Liebe aus. Gewöhnlich ſtellten die vorzüglichſten Gemälde je ein Liebespaar dar, Romeo und Julie z. B., Rinald und Armide, ohne nähere Situation, ſo daß jene Paare gar nichts

thun und ausdrücken, als in einander verliebt zu ſeyn, alſo ſich zu einander hinzuneigen und recht verliebt einander anzuſehen, recht verliebt dreinzublicken. Da muß ſich denn natürlich der Hauptausdruck in Mund und Auge koncentriren, und beſonders hat Rinaldo eine Stellung mit ſeinen langen Beinen, bei der er eigentlich, ſo wie ſie daliegen, nicht recht weiß, wo er mit hin ſoll. Das ſtreckt ſich deshalb auch ganz bedeutungslos hin. Die Skulptur, wie wir geſehn haben, entſchlägt ſich des Auges und Seelenblicks, die Malerei ergreift dagegen dieß reiche Moment des Ausdrucks, aber ſie muß ſich nicht auf dieſen Punkt koncentriren, nicht das Feuer oder die ſchwimmende Mattigkeit und Sehnſüchtigkeit des Auges oder die ſüßliche Freundlichkeit des Mundes ſich ohne alle Motive zum Hauptaugenmerk des Ausdrucks machen wollen. Von ähnlicher Art war auch der Fiſcher von Hübner, wozu der Stoff aus dem bekannten götheſchen Gedicht genommen war, das die unbeſtimmte Sehnſucht nach der Ruhe, Kühlung und Reinheit des Waſſers mit ſo wunderbarer Tiefe und Anmuth der Empfindung ſchildert. Der Fiſcherknabe, der da nackt in's Waſſer gezogen wird, hat wie die männlichen Figuren in den übrigen Bildern auch, ein ſehr proſaiſches Geſicht, dem man es, wenn ſeine Phyſiognomie ruhig wäre, nicht anſehn würde, daß er tiefer, ſchöner Empfindungen fähig ſeyn könnte. Ueberhaupt kann man von allen dieſen männlichen und weiblichen Geſtalten nicht ſagen, daß ſie von geſunder Schönheit wären, im Gegentheil zeigen ſie nichts als die Nervengereiztheit, Schmächtigkeit und Krankhaftigkeit der Liebe und Empfindung überhaupt, die man nicht reproducirt ſehn, ſondern von der man wie im Leben ſo auch in der Kunſt vielmehr gern verſchont bleiben will. In dieſelbe Kategorie gehört auch die Art und Weiſe, in welcher Schadow, der Meiſter dieſer Schule, die götheſche Mignon dargeſtellt hat. Der Charakter Mignon's iſt ſchlechthin poetiſch. Was ſie intereſſant macht, iſt ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schickſals, der Widerſtreit

italieniſcher, in ſich heftig aufgeregter Leidenſchaft in einem Gemüth, das ſich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entſchluß fehlt, und das nun, in ſich ſelbſt ein Geheimniß, abſichtlich geheimnißvoll ſich nicht zu helfen weiß; dieß in ſich gekehrte ganz abgebrochene ſich Aeußern, das nur in einzelnen, unzuſammenhängenden Eruptionen merken läßt, was in ihr vorgeht, iſt die Furchtbarkeit des Intereſſes, das wir an ihr nehmen müſſen. Ein ſolches volles Konvolut kann nun wohl vor unſerer Phantaſie ſtehn, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, ſo ohne Beſtimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignon's Geſtalt und Phyſiognomie darſtellen. Im Ganzen läßt ſich daher behaupten, dieſe genannten Bilder ſeyen ohne Phantaſie für Situationen, Motive und Ausdruck gefaßt. Denn zu echten Kunſtdarſtellungen der Malerei gehört, daß der ganze Gegenſtand mit Phantaſie ergriffen, und in Geſtalten zur Anſchauung gebracht ſey, die ſich äußern, ihr Innres durch eine Folge der Empfindung, durch eine Handlung darthun, welche für die Empfindung ſo bezeichnend iſt, daß nun alles und jedes im Kunſtwerk von der Phantaſie zum Ausdruck des ausgewählten Inhalts vollſtändig verwendet erſcheint. Die älteren italieniſchen Maler beſonders haben wohl auch, wie dieſe modernen, Liebesſcenen dargeſtellt, und zum Theil ihren Stoff aus Gedichten genommen, aber ſie haben denſelben mit Phantaſie und geſunder Heiterkeit zu geſtalten verſtanden. Amor und Pſyche, Amor mit Venus, Pluto's Raub der Proſerpina, der Raub der Sabinerinnen, Herkules mit dem Spinnrocken bei Omphale, welche die Löwenhaut um ſich geworfen, das ſind alles Gegenſtände, welche die älteren Meiſter in lebendigen, beſtimmten Situationen, in Scenen mit Motiven, und nicht bloß als einfache in keiner Handlung begriffene Empfindung ohne Phantaſie, darſtellten. Auch aus dem alten Teſtament haben ſie Liebesſcenen entlehnt. So hängt z. B. in Dresden ein Bild von Giorgione; Jakob, der weit hergekommen, grüßt die Rahel, drückt ihr die Hand und küßt ſie; weiter

hin ſtehen ein Paar Knechte an einem Brunnen, beſchäftigt für ihre Heerde Waſſer zu ſchöpfen, die zahlreich im Thale weidet. Ein anderes Gemälde ſtellt Jakob und Rebekka dar; Rebekka reicht Abraham's Knechten zu trinken, wodurch ſie von ihnen erkannt wird. Ebenſo ſind aus Arioſt Scenen hergenommen, Medor z. B., der Angelika's Namen auf die Einfaſſung eines Quells ſchreibt.

Wenn in neuerer Zeit ſoviel von der Poeſie in der Malerei geſprochen wird, ſo darf dieß, wie geſagt, nichts anderes heißen, als einen Gegenſtand mit Phantaſie faſſen, Empfindungen durch Handlung ſich expliciren laſſen, nicht aber die abſtrakte Empfindung feſthalten und als ſolche ausdrücken wollen. Selbſt die Poeſie, welche die Empfindung doch in ihrer Innerlichkeit auszuſprechen vermag, breitet ſich in Vorſtellungen, Anſchauungen und Betrachtungen aus; wollte ſie z. B. beim Ausdruck der Liebe nur dabei ſtehn bleiben, zu ſagen: „ich liebe Dich," und immer nur zu wiederholen: ich liebe Dich, ſo möchte das zwar den Herren, die viel von der Poeſie der Poeſie geredet haben, genehm ſeyn, aber es wäre die abſtrakteſte Proſa. Denn Kunſt überhaupt in Betreff auf Empfindung beſteht in Auffaſſung und Genuß derſelben durch die Phantaſie, welche die Leidenſchaft in der Poeſie zu Vorſtellungen klärt, und uns in deren Aeußerung, ſey es lyriſch oder in epiſchen Begebenheiten und dramatiſchen Handlungen, befriedigt. Für das Innere als ſolches genügt aber in der Malerei Mund, Auge und Stellung nicht, ſondern es muß eine totale konkrete Objektivität da ſeyn, welche als Exiſtenz des Innern gelten kann.

Die Hauptſache nun alſo bei einem Gemälde beſteht darin, daß es eine Situation, die Scene einer Handlung darſtelle. Hierbei iſt das erſte Geſetz die Verſtändlichkeit. In dieſer Rückſicht haben religiöſe Gegenſtände den großen Vorzug, daß ſie allgemein bekannt ſind. Der Gruß des Engels, die Anbetung der Hirten oder der drei Könige, die Ruhe auf der Flucht nach

Aegypten, die Kreuzigung, Grablegung, Auferſtehung, ebenſo die Legenden der Heiligen, waren dem Publikum, für welches ein Gemälde gemalt wurde, nichts Fremdes, wenn uns auch jetzt die Geſchichten der Märtyrer ferner liegen. Für eine Kirche z. B. ward größten Theils nur die Geſchichte des Patrons, oder des Schutzheiligen der Stadt u. ſ. f. dargeſtellt. Die Maler ſelbſt haben ſich deshalb nicht immer aus eigener Wahl an ſolche Gegenſtände gehalten, ſondern das Bedürfniß forderte dieſelben für Altäre, Kapellen, Klöſter u. ſ. f., ſo daß nun ſchon der Ort der Aufſtellung ſelbſt zur Verſtändlichkeit des Bildes beiträgt. Dieß iſt zum Theil nothwendig, denn der Malerei fehlen die Sprache, die Worte und Namen, durch welche die Poeſie ſich außer ihren mannigfaltig anderen Bezeichnungsmitteln helfen kann. So werden z. B. in einem königlichen Schloſſe, Rathhausſaale, Parlamentshauſe Scenen großer Begebenheiten, wichtiger Momente aus der Geſchichte dieſes Staates, dieſer Stadt, dieſes Hauſes ihre Stelle haben, und an dem Orte, für welchen das Gemälde beſtimmt iſt, durchweg bekannt ſeyn. Man wird z. B. für ein hieſiges königliches Schloß nicht leicht einen Gegenſtand aus der engliſchen oder chineſiſchen Geſchichte, oder aus dem Leben des Königs Mithridates auswählen. Anders iſt es in Bildergallerien, wo alles zuſammengehängt wird, was man an guten Kunſtwerken irgend beſitzt und aufkaufen kann, wodurch denn freilich das Gemälde ſeine individuelle Zuſammengehörigkeit mit einem beſtimmten Lokal, ſo wie ſeine Verſtändlichkeit durch den Ort verliert. Daſſelbe iſt in Privatzimmern der Fall; ein Privatmann nimmt, was er kriegen kann, oder ſammelt im Sinne einer Gallerie und hat ſonſt ſeine anderweitigen Liebhabereien und Grillen.

Den geſchichtlichen Sujets ſtehen nun in Bezug auf Verſtändlichkeit die ſogenannten allegoriſchen Darſtellungen, welche zu einer Zeit ſehr am Brette waren, bei weitem nach, und werden außerdem, da ihnen meiſt die innere Lebendigkeit und Partikularität der Geſtalten abgehen muß, unbeſtimmt, froſtig und kalt.

Dagegen ſind die landſchaftlichen Naturſcenen und Situationen der täglichen menſchlichen Wirklichkeit ebenſo klar in dem, was ſie bedeuten ſollen, als ſie in Rückſicht auf Individualität, dramatiſche Mannigfaltigkeit, Bewegung und Fülle des Daſeyns für die Erfindung und Ausführung einen höchſt günſtigen Spielraum gewähren.

$\beta\beta$) Daß nun aber die beſtimmte Situation, ſo weit es die Sache des Malers ſeyn kann ſie verſtändlich zu machen, erkennbar werde, dazu reicht das bloß äußere Lokal der Aufſtellung und die allgemeine Bekanntſchaft mit dem Gegenſtande nicht hin. Denn im Ganzen ſind dieß nur äußerliche Beziehungen, welche das Kunſtwerk als ſolches weniger angehn. Der Hauptpunkt, um den es ſich eigentlich handelt, beſteht im Gegentheil darin, daß der Künſtler Sinn und Geiſt genug habe, um die verſchiedenen Motive, welche die beſtimmte Situation enthält, hervorzuheben und erfindungsreich zu geſtalten. Jede Handlung, in welcher das Innere in die Objektivität heraustritt, hat unmittelbare Aeußerungen, ſinnliche Folgen und Beziehungen, welche, inſofern ſie in der That Wirkungen des Innern ſind, die Empfindung verrathen und abſpiegeln, und deshalb ſowohl zu Motiven der Verſtändlichung als auch der Individualiſirung aufs glücklichſte verwendet werden können. Es iſt z. B. ein bekannter, vielbeſprochener Vorwurf, den man der raphaeliſchen Transfiguration gemacht hat, daß ſie in zwei ganz zuſammenhangsloſe Handlungen aus einander falle, was in der That, äußerlich betrachtet, der Fall iſt; oben auf dem Hügel ſehn wir die Verklärung, unten die Scene mit dem Beſeſſenen. Geiſtig aber fehlt es an dem höchſten Zuſammenhange nicht. Denn einer Seits iſt Chriſti ſinnliche Verklärung eben die wirkliche Erhöhung deſſelben über den Boden, und die Entfernung von den Jüngern, welche deshalb auch als Trennung und Entfernung ſelbſt ſichtbar werden muß; anderer Seits iſt die Hoheit Chriſti am meiſten hier in einem wirklichen einzelnen Falle dadurch verklärt, daß die Jünger

den Beſeſſenen ohne Hülfe des Herrn nicht zu heilen vermögen. Hier iſt alſo dieſe gedoppelte Handlung durchaus motivirt, und der Zuſammenhang äußerlich und innerlich dadurch hergeſtellt, daß ein Jünger auf Chriſtus, den Entfernten, ausdrücklich hinzeigt, und damit die wahre Beſtimmung des Sohnes Gottes andeutet, zugleich auf Erden zu ſeyn, auf daß das Wort wahr werde, wenn zwei verſammelt ſind in meinem Namen, bin ich mitten unter ihnen. — Um noch ein anderes Beiſpiel anzuführen, ſo hatte Göthe einmal die Darſtellung Achill's in Weiberkleidern bei der Ankunft des Ulyſſes als Preisaufgabe geſtellt. In einer Zeichnung nun blickt Achill auf den Helm des gewaffneten Helden, ſein Herz erglüht bei dieſem Anblick, und in Folge dieſer inneren Bewegung zerreißt die Perlenſchnur, die er am Halſe trägt; ein Knabe ſucht ſie zuſammen und nimmt ſie vom Boden auf. Dieß ſind Motive glücklicher Art.

Ferner hat der Künſtler mehr oder weniger große Räume auszufüllen; bedarf der Landſchaft als Hintergrund, Beleuchtung, architektoniſcher Umgebungen, Nebenfiguren, Geräthſchaften u. ſ. f. Dieſen ganzen ſinnlichen Vorrath nun muß er, ſo viel es thunlich iſt, zur Darſtellung von Motiven, welche in der Situation liegen, verwenden, und ſo das Aeußerliche ſelbſt in einen ſolchen Bezug auf dieſelben zu bringen wiſſen, daß es nicht mehr für ſich unbedeutend bleibt. Zwei Fürſten z. B. oder Erzväter reichen ſich die Hände; ſoll dieß ein Friedenszeichen, die Beſieglung eines Bundes ſeyn, ſo werden Krieger, Waffen und dergleichen, Vorbereitungen zum Opfer für den Eidſchwur die paſſende Umgebung ausmachen; begegnen ſich dagegen dieſelben Perſonen, treffen ſie auf einer Wanderſchaft zuſammen, und reichen ſich zum Gruß und Wiederſehen die Hände, ſo werden ganz andere Motive nöthig ſeyn. Dergleichen in einer Weiſe zu erfinden, daß eine Bedeutſamkeit für den Vorgang und eine Individualiſirung der ganzen Darſtellung herauskommt, das vornehmlich iſt es, worauf ſich der geiſtige Sinn des Malers in dieſer Rückſicht zu richten

hat. Dabei ſind denn viele Künſtler auch bis zu ſymboliſchen Beziehungen der Umgebung und Handlung fortgegangen. Bei der Anbetung der heiligen drei Könige z. B. ſieht man Chriſtus häufig unter einem baufälligen Dache in der Krippe liegen, umher altes verfallendes Gemäuer eines antiken Gebäudes, im Hintergrunde einen angefangenen Dom. Dieß zerbröckelnde Geſtein und der aufſteigende Dom haben einen Bezug auf den Untergang des Heidenthums durch die chriſtliche Kirche. Ebenſo ſtehn beim Gruß des Engels neben Maria, auf Bildern der eyckiſchen Schule beſonders, häufig blühende Lilien ohne Antheren, und deuten dadurch die Jungfräulichkeit der Mutter Gottes an.

$\gamma\gamma$) Indem nun drittens die Malerei durch das Princip der inneren und äußeren Mannigfaltigkeit, in welcher ſie die Beſtimmtheit von Situationen, Vorfällen, Konflikten und Handlungen auszuführen hat, zu vielfachen Unterſchieden und Gegenſätzen ihrer Gegenſtände, ſeyen es Naturobjekte oder menſchliche Figuren, fortgehn muß, und zugleich die Aufgabe erhält, dieſes verſchiedenartige Auseinander zu gliedern und zu einer in ſich übereinſtimmenden Totalität zuſammenzuſchließen, ſo wird dadurch, als eines der wichtigſten Erforderniſſe, eine kunſtgemäße Stellung und Gruppirung der Geſtalten nothwendig. Bei der großen Menge einzelner Beſtimmungen und Regeln, die hier anzuwenden ſind, kann jedoch das Allgemeinſte, das ſich darüber ſagen läßt, nur ganz formeller Art bleiben, und ich will nur kurz einige Hauptpunkte angeben.

Die nächſte Weiſe der Anordnung bleibt noch ganz architektoniſch, ein gleichartiges Nebeneinanderſtellen von Figuren oder regelmäßiges Entgegenſetzen und ſymmetriſches Zuſammenfügen ſowohl der Geſtalten ſelbſt, als auch ihrer Haltung und Bewegungen. Hierbei iſt dann beſonders die pyramidale Geſtalt der Gruppe ſehr beliebt. Bei einer Kreuzigung z. B. macht ſich die Pyramide wie von ſelbſt, indem Chriſtus oben am Kreuz hängt und nun zu den Seiten die Jünger, Maria oder Heilige ſtehn.

Auch bei Madonnenbildern, in denen Maria mit dem Kinde auf einem erhöhten Throne ſitzt und Apoſtel, Märtyrer u. ſ. f. als Verehrende unter ſich zu ihren Seiten hat, findet der gleiche Fall ſtatt. Selbſt in der ſixtiniſchen Madonna iſt dieſe Art der Gruppirung noch als durchgreifend feſtgehalten. Ueberhaupt iſt ſie für das Auge beruhigend, weil die Pyramide durch ihre Spitze das ſonſt zerſtreute Nebeneinander zuſammenfaßt und der Gruppe eine äußere Einheit giebt.

Innerhalb ſolcher im Allgemeinen noch abſtrakteren ſymmetriſchen Anordnung kann ſodann im Beſonderen und Einzelnen große Lebendigkeit und Individualität der Stellung, des Ausdrucks und der Bewegung ſtattfinden. Der Maler, indem er die Mittel, die in ſeiner Kunſt liegen, ſämmtlich benutzt, hat mehrere Plane, wodurch er die Hauptfiguren gegen die übrigen näher herauszuheben im Stande iſt, und außerdem noch ſtehn ihm zu demſelben Behufe Beleuchtung und Färbung zu Gebote. Es verſteht ſich hieraus von ſelbſt, wie er in dieſer Rückſicht ſeine Gruppe ſtellen wird; die Hauptfiguren nicht wohl auf die Seite und Nebendinge nicht an Stellen, welche die höchſte Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen; ebenſo wird er das hellſte Licht auf die Gegenſtände werfen, die den Hauptinhalt ausmachen, und ſie nicht in Schatten, Nebenfiguren aber mit den bedeutendſten Farben in's klarſte Licht bringen.

Bei einer nicht ſo ſymmetriſchen und dadurch lebendigeren Gruppirung muß ſich der Künſtler beſonders davor hüten, die Figuren nicht auf einander zu drängen, und ſie, wie man zuweilen auf Gemälden ſieht, zu verwirren, ſo daß man ſich die Glieder erſt zuſammenſuchen muß und Mühe hat, zu unterſcheiden, welche Beine zu dieſem Kopfe gehören, oder wie die verſchiedenen Arme, Hände, Enden von Kleidern, Waffen u. ſ. f. zu vertheilen ſind. Im Gegentheil wird es bei größeren Kompoſitionen das Beſte ſeyn, das Ganze zwar in klar überſehbaren Parthieen aus einander zu halten, dieſe aber nicht durchaus von einander zu iſoliren

und zu zerſtreuen; beſonders bei Scenen und Situationen, die ihrer Natur nach ſchon für ſich ſelbſt ein zerſtreutes Durcheinander ſind, wie z. B. das Mannaſammeln in der Wüſte, Jahrmärkte und dergleichen mehr.

Auf dieſe formellen Andeutungen will ich mich hier für diesmal beſchränken.

γ) Nachdem wir nun erſtens von den allgemeinen Arten maleriſcher Auffaſſung, zweitens von der Kompoſition in Betreff auf Auswahl von Situationen, Auffinden von Motiven und Gruppirung gehandelt haben, muß ich drittens noch Einiges über die Charakteriſirungsweiſe hinzufügen, durch welche ſich die Malerei von der Skulptur und deren idealen Plaſtik unterſcheidet.

$\alpha\alpha$) Es iſt ſchon bei früheren Gelegenheiten geſagt worden, daß in der Malerei die innere und äußere Beſonderheit der Subjektivität freizulaſſen iſt, welche deswegen nicht die in das Ideale ſelbſt aufgenommene Schönheit der Individualität zu ſeyn braucht, ſondern bis zu derjenigen Partikularität fortgehn kann, durch welche das erſt hervorkommt, was wir in neuerem Sinne charakteriſtiſch nennen. Man hat das Charakteriſtiſche in dieſer Rückſicht zum unterſcheidenden Kennzeichen des Modernen im Gegenſatze der Antike überhaupt gemacht, und in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier nehmen wollen, hat es damit allerdings ſeine Richtigkeit. Nach modernem Maaßſtabe gemeſſen, ſind Zeus, Apollo, Diana u. ſ. f. eigentlich keine Charaktere, obſchon wir ſie als dieſe ewigen hohen, plaſtiſchen, idealen Individualitäten bewundern müſſen. Näher tritt ſchon an dem homeriſchen Achill, an dem Agamemnon, der Klytemneſtra des Aeſchylus, an dem Odyſſeus, der Antigone, Jsmene u. ſ. f., wie Sophokles ſie in Wort und That ihr Innres ſich expliciren läßt, eine beſtimmtere Beſonderheit hervor, auf der dieſe Geſtalten als auf etwas zu ihrem Weſen gehörigen beſtehn und ſich darin erhalten, ſo daß wir in der Antike, wenn man dieß Charaktere nennen will, freilich

auch Charaktere dargeſtellt finden. Aber in Agamemnon, Ajax, Odyſſeus u. ſ. f. bleibt die Beſonderheit doch immer noch allgemeiner Art, der Charakter eines Fürſten, des tollen Muthes, der Liſt in abſtrakterer Beſtimmtheit; das Individuelle ſchließt ſich zu enger Verſchlingung mit dem Allgemeinen zuſammen, und hebt den Charakter in die ideale Individualität hinein. Die Malerei dagegen, welche die Beſonderheit nicht in jener Idealität zurückhält, entwickelt gerade die ganze Mannigfaltigkeit der auch zufälligen Partikularität, ſo daß wir ſtatt jener plaſtiſchen Ideale der Götter und Menſchen jetzt beſondere Perſonen nach der Zufälligkeit des Beſondern vor uns ſehn, und deshalb die körperliche Vollkommenheit der Geſtalt und die durchgängige Angemeſſenheit des Geiſtigen zu ſeinem geſunden freien Daſeyn, mit einem Worte, das was wir in der Skulptur die ideale Schönheit nannten, in der Malerei weder in dem gleichen Maaße fordern, noch überhaupt zur Hauptſache machen dürfen, da jetzt die Innigkeit der Seele und deren lebendige Subjektivität den Mittelpunkt bildet. In dieſe ideellere Region dringt jenes Naturreich ſo tief nicht ein; die Frömmigkeit des Herzens, die Religion des Gemüths kann, wie die moraliſche Geſinnung und Thätigkeit in dem Silenengeſichte des Sokrates, auch in einem der bloß äußeren Geſtalt nach für ſich betrachtet häßlichen Körper wohnen. Für den Ausdruck der geiſtigen Schönheit wird allerdings der Künſtler das an und für ſich Häßliche der äußeren Formen vermeiden, oder es durch die Macht der hindurchbrechenden Seele zu bändigen und zu verklären wiſſen, aber er kann dennoch die Häßlichkeit nicht durchweg entbehren. Denn der oben weitläufiger geſchilderte Inhalt der Malerei ſchließt eine Seite in ſich, für welche gerade die Abnormität und das Mißgeſtaltete menſchlicher Figuren und Phyſiognomien das eigentlich Entſprechende ſind. Es iſt dieß der Kreis des Schlechten und Böſen, das im Religiöſen hauptſächlich bei den Kriegsknechten, die bei Chriſti Leidensgeſchichte thätig ſind, bei den Sündern in der Hölle und den Teufeln zum

Vorſchein kommt. Beſonders Michel Angelo verſtand es Teufel zu malen, die durch phantaſtiſche Geſtaltung zwar das Maaß menſchlicher Formen überſchreiten, dennoch zugleich noch menſchlich bleiben.

Wie ſehr nun aber auch die Individuen, welche die Malerei aufſtellt, in ſich eine volle Totalität beſonderer Charaktere ſeyn müſſen, ſo ſoll damit doch nicht geſagt ſeyn, daß in ihnen nicht ein Analogon von dem hervortreten könne, was im Plaſtiſchen das Ideale ausmacht. Im Religiöſen iſt zwar der Grundzug der reinen Liebe die Hauptſache, beſonders bei Maria, deren ganzes Weſen in dieſer Liebe liegt, ebenſo bei den Frauen, die Chriſtus begleiten, und unter den Jüngern bei Johannes, dem Jünger der Liebe; mit dieſem Ausdruck aber kann ſich auch die ſinnliche Schönheit der Formen, wie dieß z. B. bei Raphael der Fall iſt, verſchwiſtern, nur darf ſie ſich nicht als bloße Schönheit der Formen geltend machen wollen, ſondern muß durch die innigſte Seele des Ausdrucks geiſtig belebt, verklärt ſeyn, und dieſe geiſtige Innigkeit ſich als den eigentlichen Zweck und Inhalt erweiſen laſſen. Auch in den Kindergeſtalten Chriſti und Johannes des Täufers hat die Schönheit ihren Spielraum. Bei den übrigen Figuren, Apoſteln, Heiligen, Jüngern, Weiſen des Alterthums u. ſ. f. iſt jener Ausdruck einer geſteigerten Innigkeit gleichſam mehr nur die Sache beſtimmter momentanerer Situationen, außerhalb welcher ſie als ſelbſtſtändigere, in der Welt vorhandene Charaktere erſcheinen, ausgerüſtet mit Kraft und Ausdauer des Muthes, Glaubens und Handelns, ſo daß hier ernſte, würdige Männlichkeit, bei aller Verſchiedenheit der Charaktere, den Grundzug ausmacht. Es ſind nicht Götterideale, ſondern ganz individuelle menſchliche Ideale, nicht Menſchen nur, wie ſie ſeyn ſollten, ſondern menſchliche Ideale, wie ſie wirklich ſind und da ſind, Menſchen, denen es weder an der Beſonderheit des Charakters, noch an einem Zuſammenhange dieſer Partikularität mit dem Allgemeinen fehlt, das die Individuen

erfüllt. Von dieſer Art haben Michel Angelo, Raphael und Leonardo da Vinci in ſeinem berühmten Abendmahl Geſtalten geliefert, denen eine ganz andere Würde, Großartigkeit und Adel inwohnt, als den Figuren anderer Maler. Dieß iſt der Punkt, auf welchem die Malerei, ohne den Charakter ihres Gebietes aufzugeben, mit den Alten auf demſelben Boden zuſammentrifft.

ββ) Indem nun die Malerei unter den bildenden Künſten am meiſten der beſonderen Geſtalt und dem partikularen Charakter das Recht ertheilt, für ſich herauszutreten, ſo liegt ihr vornehmlich der Uebergang in das eigentlich Portraitmäßige nahe. Man hätte deshalb ſehr Unrecht, die Portraitmalerei, als dem hohen Zwecke der Kunſt nicht angemeſſen, zu verdammen. Wer würde die große Zahl vortrefflicher Portraits der großen Meiſter miſſen wollen? Wer iſt nicht ſchon, unabhängig von dem Kunſtwerth ſolcher Werke, begierig, außer der Vorſtellung berühmter Individuen, ihres Geiſtes, ihrer Thaten, dieß Bild der Vorſtellung bis zur Beſtimmtheit der Anſchauung vervollſtändigt vor ſich zu haben. Denn auch der größte, hochgeſtellteſte Menſch war oder iſt ein wirkliches Individuum, und dieſe Individualität, die Geiſtigkeit in ihrer wirklichſten Beſonderung und Lebendigkeit wollen wir uns zur Anſchauung bringen. Doch abgeſehen von ſolchen Zwecken, die außerhalb der Kunſt fallen, läßt ſich in gewiſſem Sinne behaupten, daß die Fortſchritte der Malerei, von ihren unvollkommenen Verſuchen an, eben darin beſtanden haben, ſich zum Portrait hinzuarbeiten. Der fromme, andächtige Sinn war es zuerſt, der die innere Lebendigkeit hervorbrachte, die höhere Kunſt belebte dieſen Sinn mit der Wahrheit des Ausdrucks und des beſonderen Daſeyns, und mit dem vertiefteren Eingehn auf die äußere Erſcheinung vertiefte ſich auch die innere Lebendigkeit, um deren Ausdruck es zu thun war.

Damit jedoch das Portrait nun auch ein echtes Kunſtwerk ſey, muß, wie ſchon erinnert, in demſelben die Einheit der geiſtigen Individualität ausgeprägt und der geiſtige Charakter das

Ueberwiegende und Hervortretende ſeyn. Hierzu tragen alle Theile des Geſichts vornehmlich bei, und der feine phyſiognomiſche Sinn des Malers bringt nun eben die Eigenthümlichkeit des Individuums dadurch zur Anſchauung, daß er gerade die Züge und Partheieen auffaßt und heraushebt, in welchen dieſe geiſtige Eigenthümlichkeit ſich in der klarſten und prägnanteſten Lebendigkeit ausſpricht. In dieſer Rückſicht kann ein Portrait ſehr naturtreu, von großem Fleiße der Ausführung und dennoch geiſtlos, eine Skizze dagegen, mit wenigen Zügen von einer Meiſterhand hingeworfen, unendlich lebendiger und von ſchlagender Wahrheit ſeyn. Solch eine Skizze muß dann aber in den eigentlich bedeutenden bezeichnenden Zügen das einfache, aber ganze Grundbild des Charakters darſtellen, das jene geiſtloſere Ausführung und treue Natürlichkeit übertüncht und unſcheinbar macht. Das Rathſamſte wird ſeyn, in Betreff hierauf wieder die glückliche Mitte zwiſchen ſolchem Skizziren und naturtreuen Nachahmen zu halten. Von dieſer Art ſind z. B. die meiſterhaften Portaits Titian's. Sie treten uns ſo individuell entgegen, und geben uns einen Begriff geiſtiger Lebendigkeit, wie es uns eine gegenwärtige Phyſiognomie nicht giebt. Es verhält ſich damit, wie mit der Beſchreibung von großen Thaten und Ereigniſſen, die ein wahrhaft künſtleriſcher Geſchichtsſchreiber liefert, welcher uns ein viel höheres, wahreres Bild derſelben entwirft, als dasjenige ſeyn würde, das wir aus eigener Anſchauung gewinnen könnten. Die Wirklichkeit iſt mit dem Erſcheinenden als ſolchen, mit Nebendingen und Zufälligkeiten überladen, ſo daß wir oft den Wald vor Bäumen nicht ſehen, und oft das Größte an uns wie ein gewöhnlicher täglicher Vorfall vorübergeht. Der ihnen inwohnende Sinn und Geiſt iſt es, der Ereigniſſe erſt zu großen Thaten macht, und dieſen giebt uns eine echt geſchichtliche Darſtellung, welche das bloß Aeußerliche nicht aufnimmt, und nur das herauskehrt, worin jener innere Geiſt ſich lebendig explicirt. In dieſer Weiſe muß auch der Maler den geiſtigen Sinn und Charakter der Geſtalt

durch ſeine Kunſt vor uns hinſtellen. Gelingt dieß vollkommen, ſo kann man ſagen, ſolch ein Portrait ſey gleichſam getroffener, dem Individuum ähnlicher, als das wirkliche Individuum ſelbſt. Dergleichen Portraits hat auch Albrecht Dürer gemacht; mit wenigen Mitteln heben ſich die Züge ſo einfach, beſtimmt und großartig hervor, daß wir ganz ein geiſtiges Leben vor uns zu haben meinen; je länger man ſolch ein Bild anſchaut, deſto tiefer ſieht man ſich hinein, ſieht man es heraus. Es bleibt wie eine ſcharfe geiſtvolle Zeichnung, die das Charakteriſtiſche vollendet enthält, und das Uebrige in Farben und Formen nur für die weitere Verſtändlichkeit, Anſchaulichkeit und Abrundung ausführt, ohne wie die Natur in das Detail der bloß bedürftigen Lebendigkeit einzugehn. So malt z. B. auch in der Landſchaft die Natur die vollſtändigſte Zeichnung und Färbung jedes Blattes, Gezweigs, Graſes u. ſ. f. aus, die Landſchaftsmalerei aber darf ihr in dieſer Ausführlichkeit nicht nachfolgen wollen, ſondern nur der Stimmung gemäß, welche das Ganze ausdrückt, die Details hervorſtellen, doch die Einzelnheiten, wenn ſie auch im Weſentlichen charakteriſtiſch und individuell bleiben muß, nicht für ſich naturgetreu in allen Fäſerchen, Auszackungen u. ſ. f. portraitiren. — Im menſchlichen Geſicht iſt die Zeichnung der Natur das Knochengerüſte in ſeinen harten Theilen, um die ſich die weicheren anlegen, und zu mannigfaltigen Zufälligkeiten auslaufen; die Charakterzeichnung des Portraits aber, ſo wichtig auch jene harten Theile ſind, beſteht in anderen feſten Zügen, in dem Geſicht, verarbeitet durch den Geiſt. In dieſem Sinne kann man vom Portrait ſagen, daß es nicht nur ſchmeicheln könne, ſondern ſchmeicheln müſſe, weil es das fortläßt, was dem bloßen Zufalle der Natur angehört, und nur das aufnimmt, was einen Beitrag zur Charakteriſtik des Individuums ſelber in ſeinem eigenſten, innerſten Weſen liefert. Heut zu Tage iſt es Mode, allen Geſichtern, um ſie freundlich zu machen, einen Zug des Lächelns zu geben, was ſehr gefährlich

und ſchwer in der Grenze zu halten iſt. Anmuthig mag es ſeyn, aber die bloße höfliche Freundlichkeit des ſocialen Umgangs iſt nicht ein Hauptzug jedes Charakters, und wird unter den Händen vieler Maler nur allzuleicht zu der fadeſten Süßlichkeit.

γγ) Wie portraitmäßig jedoch die Malerei bei allen ihren Darſtellungen verfahren mag, ſo muß ſie die individuellen Geſichtszüge, Geſtalten, Stellungen, Gruppirungen und Arten des Kolorits dennoch immer der beſtimmten Situation gemäß machen, in welche ſie, um irgend einen Inhalt auszudrücken, ihre Figuren und Naturgegenſtände hineinverſetzt. Denn dieſer Inhalt in dieſer Situation iſt es, der ſich darſtellen ſoll.

Von dem unendlich mannigfaltigen Detail, das hier in Betracht gezogen werden könnte, will ich nur einen Hauptpunkt kurz berühren. Die Situation nämlich iſt entweder ihrer Natur nach vorübergehend, und die Empfindung, welche ſich in derſelben ausſpricht, momentaner Art, ſo daß ein und daſſelbe Subjekt noch viele ähnliche oder auch entgegengeſetzte Empfindungen ausdrücken könnte, oder die Situation und Empfindung greift durch die ganze Seele eines Charakters, der deshalb ſeine volle innerſte Natur darin kund giebt. Dieß Letztere ſind die wahrhaften abſoluten Momente für die Charakteriſtik. In den Situationen nämlich, in welchen ich oben ſchon der Madonna erwähnt habe, findet ſich nichts, was nicht, wie individuell ſie auch mag als ein in ſich totales Individuum gefaßt werden, zur Mutter Gottes, zum ganzen Umfang ihrer Seele und ihres Charakters gehört. Hier nun muß ſie auch ſo charakteriſirt werden, daß ſich zeigt, ſie ſey ſonſt nichts, als was ſie in dieſem beſtimmten Zuſtande ausdrücken kann. So haben die göttlichen Meiſter die Madonna in ſolchen ewigen Mutterſituationen, Muttermomenten gemalt. Andere Meiſter haben in ihren Charakter noch den Ausdruck ſonſtiger Weltlichkeit und einer anderweitigen Exiſtenz gelegt. Dieſer Ausdruck kann ſehr ſchön und lebendig ſeyn, aber dieſelbe Geſtalt, die gleichen Züge, der ähnliche Ausdruck wäre nun ebenſoſehr

für andere Intereſſen und Verhältniſſe der ehelichen Liebe u. ſ. f. paſſend, und wir werden dadurch geneigt, ſolche Figur nun auch noch aus anderen Geſichtspunkten als aus dem einer Madonna anzublicken, während man in den höchſten Werken keinem anderen Gedanken als dem, welchen die Situation erwecken ſoll, Raum zu geben vermag. Aus dieſem Grunde erſcheint mir auch die Maria Magdalena von Correggio in Dresden ſo bewundrungswürdig und wird ewig bewundert werden. Sie iſt die reuige Sünderin, aber man ſieht es ihr an, daß es ihr mit der Sünde nicht Ernſt iſt, daß ſie von Hauſe aus edel war und ſchlechter Leidenſchaften und Handlungen nicht hat fähig ſeyn können. So bleibt ihr tiefes aber gehaltenes Inſichgehn eine Rückkehr nur zu ſich ſelbſt, die keine momentane Situation, ſondern ihre ganze Natur iſt. In der geſammten Darſtellung, der Geſtalt, den Geſichtszügen, dem Anzug, der Haltung, Umgebung u. ſ. f. hat deshalb der Künſtler keine Spur von Reflexion auf einen der Umſtände zurückgelaſſen, die auf Sünde und Schuld zurückdeuten könnten; ſie iſt dieſer Zeiten unbewußt, nur vertieft in ihren jetzigen Zuſtand, und dieſer Glauben, dieß Sinnen, Verſinken ſcheint ihr eigentlicher ganzer Charakter zu ſeyn. —

Solche Angemeſſenheit des Innern und Aeußern, der Beſtimmtheit des Charakters und der Situation haben beſonders die Italiener aufs Schönſte erreicht. In dem ſchon früher angeführten Bruſtbilde Kügelchen's vom verlorenen Sohne hingegen iſt zwar die Zerknirſchung ſeiner Reue und ſeines Schmerzes lebhaft ausgedrückt, doch die Einheit des ganzen Charakters, den er außerhalb dieſer Situation haben würde, und des Zuſtandes, in welchem er uns dargeſtellt iſt, hat der Künſtler nicht erreicht. Stellt man ſich dieſe Züge beruhigt vor, ſo geben ſie nur die Phyſiognomie eines Menſchen, der uns auf der dresdner Brücke wie eben Andere auch begegnen könnte. Bei echter Zuſammenſtimmung des Charakters mit dem Ausdruck einer konkreten Situation wird uns dergleichen niemals einfallen, wie denn auch in der echten Genre-

malerei, ſelbſt bei den flüchtigſten Momenten, die Lebendigkeit zu groß iſt, um der Vorſtellung Raum zu geben, daß dieſe Figuren eine andere Stellung, andere Züge und einen veränderten Ausdruck anzunehmen jemals im Stande wären.

Dieß ſind die Hauptpunkte in Betreff auf den Inhalt und die künſtleriſche Behandlung in dem ſinnlichen Elemente der Malerei, der Ebene und Färbung.

3. Hiſtoriſche Entwickelung der Malerei.

Drittens nun aber können wir nicht, wie wir es bisher gethan haben, bei der bloß allgemeinen Angabe und Betrachtung des Inhalts, der für die Malerei ſich eignet, und der Geſtaltungsweiſe, welche aus ihrem Princip hervorgeht, ſtehen bleiben' denn inſofern dieſe Kunſt durchweg auf der Beſonderheit der Charaktere und deren Situation, der Geſtalt und deren Stellung, Kolorit u. ſ. w. beruht, ſo müſſen wir die wirkliche Realität ihrer beſonderen Werke vor uns haben, und von dieſen ſprechen. Das Studium der Malerei iſt nur vollkommen, wenn man die Gemälde ſelbſt, in welchen ſich die angegebenen Geſichtspunkte geltend gemacht haben, kennt und zu genießen und zu beurtheilen verſteht. Dieß iſt zwar bei aller Kunſt der Fall, unter den bisher betrachteten Künſten jedoch bei der Malerei am meiſten. Für die Architektur und Skulptur, wo der Kreis des Inhalts beſchränkter, die Darſtellungsmittel und Formen weniger reichhaltig und verſchiedenartig, die beſonderen Beſtimmungen einfacher und durchgreifender ſind, kann man ſich eher ſchon mit Abbildungen, Beſchreibungen, Abgüſſen helfen. Die Malerei fordert die Anſchauung der einzelnen Kunſtwerke ſelbſt; beſonders reichen bei ihr bloße Beſchreibungen, wie oft man ſich auch damit begnügen muß, nicht aus. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit jedoch, zu welcher ſie aus einander läuft, und deren Seiten ſich in den beſondern Kunſtwerken vereinzeln, erſcheinen dieſe zunächſt

nur als eine bunte Menge, welche, indem ſie ſich für die Betrachtung nicht ordnet und gliedert, nun auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Gemälde wenig ſichtbar macht. So erſcheinen z. B. die meiſten Gallerien, wenn man nicht für jedes Bild ſchon eine Bekanntſchaft mit dem Lande, der Zeit, der Schule und dem Meiſter, dem es angehört, mitbringt, als ein ſinnloſes Durcheinander, aus welchem man ſich nicht herauszufinden vermag. Das zweckmäßigſte für das Studium und den ſinnvollen Genuß wird deshalb eine hiſtoriſche Aufſtellung ſeyn. Solch eine Sammlung, geſchichtlich geordnet, einzig und unſchätzbar in ihrer Art, werden wir bald in der Bildergallerei des hier errichteten königlichen Muſeums *) zu bewundern Gelegenheit haben, in welcher nicht nur die äußerliche Geſchichte in der Fortbildung des Techniſchen, ſondern der weſentliche Fortgang der inneren Geſchichte in ihrem Unterſchiede der Schulen, der Gegenſtände und deren Auffaſſung und Behandlungsweiſe deutlich erkennbar ſeyn wird. Nur durch ſolche lebendige Anſchauung ſelbſt läßt ſich eine Vorſtellung von dem Beginne in traditionellen, ſtatariſchen Typen, von dem Lebendigwerden der Kunſt, dem Suchen des Ausdrucks und der individuellen Charakteriſtik, der Befreiung von dem unthätigen, ruhigen Daſtehn der Geſtalten, von dem Fortgang zu dramatiſch bewegter Handlung, Gruppirung, und dem vollen Zauber des Kolorits, ſowie von der Verſchiedenheit der Schulen geben, welche Theils die gleichen Gegenſtände eigenthümlich behandeln, Theils ſich durch den Unterſchied des Inhalts, den ſie ergreifen, von einander trennen.

Wie für das Studium, ſo iſt nun auch für die wiſſenſchaftliche Betrachtung und Darſtellung die geſchichtliche Entwickelung der Malerei von großer Wichtigkeit. Der Inhalt, den ich angab, die Ausbildung des Materials, die unterſchiedenen

*) Dieſe Aeußerung iſt dem im Jahre 1829 am 17. Februar gehaltenen Vortrage entnommen.

Hauptmomente der Auffaſſung, alles erhält hier erſt in ſachgemäßer Folge und Verſchiedenheit ſein konkretes Daſeyn. Auf dieſe Entwickelung muß ich deshalb noch einen Blick werfen, und das Hervorſtechendſte herausheben.

Im Allgemeinen liegt der Fortgang darin, daß mit religiöſen Gegenſtänden in einer ſelbſt noch typiſchen Auffaſſung, architektoniſchen einfachen Anordnung und unausgebildeten Färbung der Anfang gemacht wird. Dann kommt Gegenwart, Individualität, lebendige Schönheit der Geſtalten, Tiefe der Innigkeit, Reiz und Zauber des Kolorits mehr und mehr in die religiöſen Situationen herein, bis die Kunſt ſich der weltlichen Seite zuwendet, die Natur, das Alltägliche des gewöhnlichen Lebens oder das hiſtoriſch Wichtige nationaler Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart, Portraits und dergleichen bis zum Kleinſten und Unbedeutendſten hin mit gleicher Liebe, als dem religiöſen idealen Gehalt gewidmet worden war, ergreift, und in dieſem Kreiſe vornehmlich nicht nur die äußerſte Vollendung des Malens, ſondern auch die lebendigſte Auffaſſung und individuellſte Ausführungsweiſe hinzugewinnt. Dieſer Fortgang läßt ſich am ſchärfſten in dem allgemeinen Verlauf der byzantiniſchen, italieniſchen, niederländiſchen und deutſchen Malerei verfolgen, nach deren kurzen Charakteriſtik wir endlich den Uebergang zur Muſik hin machen wollen.

a) Was nun näher erſtens die byzantiniſche Malerei anbetrifft, ſo hatte ſich eine gewiſſe Kunſtübung bei den Griechen noch immer erhalten, und dieſer beſſeren Technik kamen außerdem für Stellung, Gewandung u. ſ. f. die antiken Muſter zu Gute. Dagegen ging dieſer Kunſt Natur und Lebendigkeit ganz ab, in den Formen des Geſichts blieb ſie traditionell, in den Figuren und Ausdrucksweiſen typiſch und ſtarr, in der Anordnung mehr oder weniger architektoniſch; die Naturumgebung und der landſchaftliche Hintergrund fehlten, die Modellirung durch Licht und Schatten, Hell und Dunkel und deren Verſchmelzung erreichte,

wie die Perſpektive und Kunſt lebendiger Gruppirung, entweder gar keine oder nur eine ſehr geringfügige Ausbildung. Bei ſolchem Feſthalten an ein und demſelben früh ſchon fertigen Typus erhielt die ſelbſtſtändige künſtleriſche Produktion nur wenig Spielraum, die Kunſt der Malerei und Muſivarbeit ſank häufig zum Handwerk herunter, und wurde dadurch lebloſer und geiſtloſer, wenn dieſe Handwerker auch, wie die Arbeiter antiker Vaſen, vortreffliche Vorbilder vor ſich hatten, denen ſie in Stellung und Faltenwurf folgen konnten. — Der ähnliche Typus der Malerei bedeckte mit einer traurigen Kunſt nun auch den zerſtörten Weſten, und breitete ſich vornehmlich in Italien aus. Hier aber, wenn auch zunächſt in ſchwachen Anfängen, zeigte ſich ſchon früh der Trieb, nicht bei abgeſchloſſenen Geſtalten und Arten des Ausdrucks ſtehn zu bleiben, ſondern, wenn auch zunächſt roh, dennoch einer höheren Entwickelung entgegenzugehn, während man es den byzantiniſchen Gemälden, wie Herr v. Rumohr (Ital. Forſchungen, I. S. 279.) von griechiſchen Madonnen und Chriſtusbildern ſagt, „auch in den günſtigſten Beiſpielen anſieht, daß ſie ſogleich als Mumie entſtanden waren, und künftiger Ausbildung im voraus entſagt hatten.“ In ähnlicher Weiſe ſtrebten die Italiener bereits vor den Zeiten ihrer ſelbſtſtändigen Kunſtentwickelung in der Malerei den Byzantinern gegenüber nach einer geiſtigeren Auffaſſung chriſtlicher Gegenſtände. So führt z. B. der ſo eben genannte Forſcher (I. S. 280.) als einen merkwürdigen Beleg dieſes Unterſchiedes die Art und Weiſe an, in welcher Neugriechen und Italiener den Leib Chriſti an Kruzifixen darſtellten. „Die Griechen nämlich, ſagt er, denen der Anblick grauſamer Leibesſtrafen Gewohnheit war, dachten ſich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geſchwellt und die erſchlafften Kniee links ausgebogen, den geſenkten Kopf mit den Qualen eines grauſamen Todes ringend. Ihr Gegenſtand war demnach das körperliche Leiden an ſich ſelbſt. Die Italiener hingegen, in deren älteren Denkmälern, wie nicht

zu überſehen iſt, die Darſtellung ſowohl der Jungfrau mit dem Kinde, als des Gekreuzigten nur höchſt ſelten vorkommt, pflegten die Geſtalt des Heilandes am Kreuze aufzurichten, verfolgten alſo, wie es ſcheint, die Idee des Sieges des Geiſtigen, nicht, wie jene, des Erliegens des Körperlichen. Dieſe unläugbar edlere Auffaſſungsart tritt in mehr begünſtigten Kreiſen des Abendlandes früh an's Licht."

Mit dieſer Andeutung muß ich es hier genug ſeyn laſſen.

b) In der freieren Entfaltung nun aber der italieniſchen Malerei haben wir zweitens einen anderen Charakter der Kunſt aufzuſuchen. Außer dem religiöſen Inhalt des alten und neuen Teſtaments und der Lebensgeſchichten von Märtyrern und Heiligen entnimmt ſie ihre Gegenſtände größtentheils nur aus der griechiſchen Mythologie, ſelten dagegen aus den Ereigniſſen der Nationalgeſchichte, oder, Portraite ausgenommen, aus der Gegenwart und Wirklichkeit des Lebens; gleich ſelten, ſpät und vereinzelt erſt, aus der landſchaftlichen Natur. Was ſie aber für die Auffaſſung und künſtleriſche Ausarbeitung des religiöſen Kreiſes vornehmlich hinzubringt, iſt die lebendige Wirklichkeit des geiſtigen und leiblichen Daſeyns, zu welcher jetzt alle Geſtalten ſich verſinnlichen und beſeelen. Für dieſe Lebendigkeit bildet von Seiten des Geiſtes jene natürliche Heiterkeit, von Seiten des Körpers jene entſprechende Schönheit der ſinnlichen Form das Grundprincip, welche für ſich, als ſchöne Form ſchon, die Unſchuld, Frohheit, Jungfräulichkeit, natürliche Grazie des Gemüths, Adel, Phantaſie und eine liebevolle Seele ankündigt. Kommt nun zu ſolch einem Naturel die Erhöhung und Vergoldung des Innern durch die Innigkeit der Religion, durch den geiſtigen Zug tieferer Frömmigkeit hinzu, welcher die von Hauſe aus entſchiedenere Sicherheit und Fertigkeit des Daſeyns in dieſer Sphäre des Heils ſeelenvoll belebt, ſo haben wir dadurch eine urſprüngliche Harmonie der Geſtalt und ihres Ausdrucks vor uns, die, wo ſie zur Vollendung gelangt, in dieſem Bereich des Romantiſchen

und Chriſtlichen an das reine Ideal der Kunſt lebendig erinnert. Freilich muß auch innerhalb ſolch eines neuen Einklangs die Innigkeit des Herzens überwiegen, aber dieß Innere iſt ein glücklicherer, reinerer Himmel der Seele, zu welchem der Weg der Umkehr aus dem Sinnlichen und Endlichen, und der Rückkehr zu Gott, wenn er auch durch Verſenkung in den tieferen Schmerz der Buße und des Todes hindurchgeht, dennoch müheloſer und weniger gewaltſam bleibt, indem ſich der Schmerz auf die Region der Seele, der Vorſtellung, des Glaubens koncentrirt, ohne in das Feld gewaltiger Begierde, widerſpänſtiger Barbarei, harter Eigenſucht und Sünde hinabzuſteigen, und ſich mit dieſen Feinden der Seligkeit zu ſchwer errungenen Siegen herumzuſchlagen. Es iſt ein ideal bleibender Uebergang, ein Schmerz, der ſich mehr nur ſchwärmeriſch als verletzend in ſeinem Leiden verhält, ein abſtrakteres, ſeelenreicheres Leiden, das in dem Inneren vorgeht, und ebenſowenig die leiblichen Qualen herauskehrt, als ſich hier die Züge der Halsſtarrigkeit, Rohheit, Knorzigkeit, oder die Züge trivialer, gemeiner Naturen in dem Charakter der Körperformen und Phyſiognomieen kund geben, ſo daß es erſt eines hartnäckigen Kampfes bedürfte, ehe ſie für den Ausdruck der Religioſität und Frömmigkeit durchgängig würden. Dieſe ſtreitloſere Innigkeit der Seele und urſprünglichere Angemeſſenheit der Formen zu dieſem Innern macht die anmuthige Klarheit und den ungetrübten Genuß aus, den uns die wahrhaft ſchönen Werke der italieniſchen Malerei gewähren müſſen. Wie man von einer Inſtrumentalmuſik ſagt, daß Ton, Geſang darin ſey, ſo ſchwebt hier der reine Geſang der Seele, ein melodiſches Durchziehen, über der ganzen Geſtalt und allen ihren Formen, und wie in der Muſik der Italiener und in den Tönen ihres Geſanges, wenn die reinen Stimmen ohne Nebengekreiſch erklingen, in jeder Beſonderheit und Wendung des Klangs und der Melodie es nur das Genießen der Stimme ſelbſt iſt, das ertönt, ſo iſt auch ſolcher Selbſtgenuß der liebenden Seele der Grundton ihrer

Malerei. Es iſt dieſelbe Innigkeit, Klarheit und Freiheit, welche wir in den großen italieniſchen Dichtern wiederfinden. Schon das kunſtreiche Wiederklingen der Reime in den Terzinen, Kanzonen, Sonetten und Stanzen, dieſer Klang, der nicht nur das Bedürfniß der Gleichheit in einmaliger Wiederholung befriedigt, ſondern die Gleichheit zum dritten Male bewährt, iſt ein freier Wohlklang, der ſeiner ſelbſt, ſeines eigenen Genuſſes wegen hinſtrömt. Die gleiche Freiheit zeigt ſich im geiſtigen Gehalt. In Petrarka's Sonetten, Seſtinen, Kanzonen iſt es nicht der wirkliche Beſitz ihres Gegenſtandes, nach welchem die Sehnſucht des Herzens ringt, es iſt keine Betrachtung und Empfindung, der es um den wirklichen Inhalt und die Sache ſelbſt zu thun iſt, und die ſich darin aus Bedürfniß ausſpricht; ſondern das Ausſprechen ſelbſt macht die Befriedigung; es iſt der Selbſtgenuß der Liebe, die in ihrer Trauer, ihren Klagen, Schilderungen, Erinnerungen und Einfällen ihre Glückſeligkeit ſucht; eine Sehnſucht, die ſich als Sehnſucht befriedigt, und mit dem Bilde, dem Geiſte derer, die ſie liebt, ſchon im vollen Beſitze der Seele iſt, mit der ſie ſich zu einigen ſehnt. Auch Dante, geführt von ſeinem Meiſter Virgil durch Hölle und Fegefeuer, ſieht das Schrecklichſte, Schauderhafteſte, er bangt, zerfließt oft in Thränen, aber ſchreitet getroſt und ruhig weiter, ohne Schrecken und Angſt, ohne die Verdrießlichkeit und Verbitterung: es ſollte nicht ſo ſeyn. Ja ſelbſt ſeine Verdammten in der Hölle haben noch die Seligkeit der Ewigkeit, — io eterno duro ſteht über den Pforten der Hölle — ſie ſind was ſie ſind, ohne Reue und Verlangen, ſprechen nicht von ihren Qualen — dieſe gehen uns und ſie gleichſam nichts an, denn ſie dauern ewig — ſondern ſie ſind nur ihrer Geſinnung und Thaten eingedenk, feſt ſich ſelber gleich in denſelben Intereſſen, ohne Jammer und Sehnſucht.

Wenn man dieſen Zug ſeliger Unabhängigkeit und Freiheit der Seele in der Liebe gefaßt hat, ſo verſteht man den Charakter der italieniſchen größten Maler. In dieſer Freiheit ſind ſie

Meiſter über die Beſonderheit des Ausdrucks, der Situation, auf dieſem Flügel des innigen Friedens haben ſie zu gebieten über Geſtalt, Schönheit, Farbe; in der beſtimmteſten Darſtellung der Wirklichkeit und des Charakters, indem ſie ganz auf der Erde bleiben und oft nur Portraits geben oder zu geben ſcheinen, ſind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die ſie ſchaffen; es ſind Roſen, die zugleich im Himmel blühen. So iſt es ihnen in der Schönheit ſelber nicht zu thun um die Schönheit der Geſtalt allein, nicht um die ſinnliche, in den ſinnlichen Körperformen ausgegoſſene Einheit der Seele mit ihrem Leibe, ſondern um dieſen Zug der Liebe und Verſöhnung in jeder Geſtalt, Form und Individualität des Charakters; es iſt der Schmetterling, die Pſyche, die, im Sonnenglanze ihres Himmels, ſelbſt um verkümmerte Blumen ſchwebt. Durch dieſe reiche, freie, volle Schönheit allein ſind ſie befähigt worden, die antiken Ideale unter den Neuern hervorzubringen. —

Den Standpunkt ſolch einer Vollendung hat jedoch die italieniſche Malerei nicht ſogleich von Hauſe aus eingenommen, ſondern iſt, ehe ſie ihn zu erreichen vermochte, erſt einen langen Weg entlang gegangen. Doch die rein unſchuldige Frömmigkeit, der grandioſe Sinn der ganzen Konception, und die unbefangene Schönheit der Form, die Innigkeit der Seele ſind häufig gerade bei den alten italieniſchen Meiſtern, aller Unvollkommenheit der techniſchen Ausbildung zum Trotz, am hervorſtechendſten. Im vorigen Jahrhundert aber hat man dieſe älteren Meiſter wenig geſchätzt, ſondern als ungeſchickt, trocken und dürftig verworfen. Erſt in neuerer Zeit ſind ſie von Gelehrten und Künſtlern wieder der Vergeſſenheit entzogen worden, nun aber auch mit einer übertriebenen Vorliebe bewundert und nachgebildet, welche die Fortſchritte einer weiteren Ausbildung der Auffaſſungsweiſe und Darſtellung abläugnen wollte, und auf die entgegengeſetzten Abwege führen mußte.

Was nun die näheren hiſtoriſchen Hauptmomente in der

Entwickelung der italieniſchen Malerei bis zur Stufe ihrer Vollendung anbetrifft, ſo will ich kurz nur folgende Punkte herausheben, auf welche es bei der Charakteriſirung der weſentlichſten Seiten der Malerei und ihrer Ausdrucksweiſe ankommt.

α) Nach früherer Rohheit und Barbarei gingen die Italiener von dem durch die Byzantiner im Ganzen handwerksmäßiger fortgepflanzten Typus wieder mit einem neuen Aufſchwunge aus. Der Kreis der dargeſtellten Gegenſtände war aber nicht groß, und die Hauptſache blieb die ſtrenge Würde, die Feierlichkeit und religiöſe Hoheit. Doch bereits Duccio der Sieneſer und Cimabue der Florentiner, wie es Herr v. Rumohr als ein gewichtiger Kenner dieſer früheren Epochen bezeugt, (Italien. Forſchungen, II. S. 4.) ſuchten die dürftigen Ueberreſte der antiken perſpektiviſch und anatomiſch begründeten Zeichnungsart, welche ſich durch mechaniſche Nachbildung chriſtlich antiker Kunſtwerke beſonders in der neugriechiſchen Malerei erhalten hatten, in ſich aufzunehmen, und im eigenen Geiſte möglichſt zu verjüngen. Sie „empfanden den Werth ſolcher Bezeichnungen, doch ſtrebten ſie, das Grelle ihrer Verknöcherung zu mildern, indem ſie ſolche halbverſtandenen Züge mit dem Leben verglichen, wie wir Angeſichts ihrer Leiſtungen vermuthen und annehmen dürfen.“ Dieß ſind inzwiſchen nur die erſten Emporſtrebungen der Kunſt aus dem Typiſchen, Starren zum Lebendigen uud individuell Ausdrucksvollen hin.

β) Der weitere zweite Schritt nun aber beſteht in der Losreißung von jenen griechiſchen Vorbildern, in dem Hereintreten in's Menſchliche und Individuelle, der ganzen Konception und Ausführung nach, ſo wie in der fortgebildet tieferen Angemeſſenheit menſchlicher Charaktere und Formen zu dem religiöſen Gehalt, den ſie ausdrücken ſollen.

αα) Hier iſt zuerſt der großen Einwirkung zu erwähnen, welche Giotto und die Schüler deſſelben hervorbrachten. Giotto änderte ebenſowohl die bisherige Zubereitungsart der Farben, als er auch die Auffaſſungsweiſe und Richtung der Darſtellung

umwandelte. Die Neugriechen haben ſich wahrſcheinlich, wie aus chemiſchen Unterſuchungen hervorgeht, ſey es als Bindemittel der Farben, ſey es als Ueberzug, des Wachſes bedient, wodurch „der gelblich=grünliche, verdunkelnde Ton“ entſtand, der nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenlichts zu erklären iſt. (Ital. Forſch., I. S. 312.) Dieß zähere Bindungsmittel nun der griechiſchen Maler hat Giotto ganz aufgegeben, und iſt dagegen zu dem Anreiben der Farben mit geklärter Milch junger Sproſſen, unreifer Feigen, und mit anderen minder öligen Leimen übergegangen, welche die italieniſchen Maler des früheren Mittelalters, vielleicht ſchon, ehe ſie ſich wieder der ſtrengeren Nachbildung der Byzantiner zuwendeten, in Gebrauch gehabt hatten. (Ital. Forſch., II. 43., I. 312.) Dieſe Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluß aus, ſondern ließen ſie hell und klar. Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rückſicht auf die Wahl der Gegenſtände und deren Darſtellungsweiſe in die italieniſche Malerei hereinkam. Schon Ghiberti rühmt von Giotto, daß er die rohe Manier der Griechen verlaſſen, und ohne über das Maaß hinauszugehn, die Natürlichkeit und Anmuth eingeführt habe; (Ital. Forſch., II. 42.) und auch Boccaz (Decam. giorn. 6. Nov. 5.) ſagt von ihm, daß die Natur nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuſchung nachzubilden verſtehe. In den byzantiniſchen Gemälden läßt ſich von Naturanſchauung kaum eine Spur entdecken: Giotto nun war es, der ſich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hinausrichtete, und die Geſtalten und Affekte, die er darzuſtellen unternahm, mit dem Leben ſelbſt, wie es ſich um ihn her bewegte, verglich. Mit dieſer Richtung tritt der Umſtand zuſammen, daß zu Giotto's Zeit nicht nur überhaupt die Sitten freier, das Leben luſtiger wurde, ſondern daß auch die Verehrung vieler neuer Heiliger aufkam, welche der Zeit des Malers ſelbſt näher lagen. Dieſe beſonders wählte ſich Giotto bei ſeiner Richtung auf die wirkliche Gegenwart zu Gegenſtänden ſeiner Kunſt

aus, ſo daß nun auch wieder im Inhalte ſelbſt die Forderung lag, auf die Natürlichkeit der leiblichen Erſcheinung, auf Darſtellung beſtimmterer Charaktere, Handlungen, Leidenſchaften, Situationen, Stellungen und Bewegungen hinzuarbeiten. Was nun aber bei dieſem Beſtreben relativ verloren ging, iſt jener großartige heilige Ernſt, welcher der vorangehenden Kunſtſtufe zu Grunde gelegen hatte. Das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne ſeiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetiſchen eine Stelle einräumte, ſo daß Herr v. Rumohr mit Recht ſagt, (Ital. Forſch., II. 73.) „unter dieſen Umſtänden weiß ich nicht, was Einige wollen, welche ſich mit aller Kraft daran geſetzt haben, die Richtung und Leiſtung des Giotto als das Erhabenſte der neueren Kunſt auszupreiſen.“ Für die Würdigung des Giotto den richtigen Standpunkt wieder angegeben zu haben, iſt ein großes Verdienſt jenes gründlichen Forſchers, der zugleich darauf aufmerkſam macht, daß Giotto ſelbſt in ſeiner Richtung auf die Vermenſchlichung und Natürlichkeit doch immer noch auf einer im Ganzen niedrigen Stufe ſtehen blieb.

ββ) In dieſer durch Giotto angeregten Sinnesweiſe nun bildete die Malerei ſich fort. Die typiſche Darſtellung Chriſti, der Apoſtel und der bedeutenderen Ereigniſſe, von denen die Evangelien Bericht erſtatten, ward mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt; doch erweiterte ſich dafür der Kreis der Gegenſtände nach einer anderen Seite, indem (Ital. Forſch., II. 213.) „alle Hände geſchäftig waren, die Uebergänge im Leben moderner Heiligen zu malen: frühere Weltlichkeit, plötzliches Erwachen des Bewußtſeyns des Heiligen, Eintritt in's Leben der Frommen und Abgeſchiedenen, Wunder im Leben, wie beſonders nach dem Tode, in deren Darſtellung, wie es in den äußeren Bedingungen der Kunſt liegt, der Ausdruck des Affektes der Lebenden die Andeutung der unſichtbaren Wunderkraft überwog.“ Daneben wurden dann auch die Begebniſſe der Lebens- und Leidensgeſchichte Chriſti nicht vernachläßigt. Beſonders die Geburt und Erziehung Chriſti,

die Madonna mit dem Kinde erhoben ſich zu Lieblingsgegenſtänden, und wurden mehr in die lebendigere Familientraulichkeit, in's Zärtliche und Innige, in's Menſchliche und Empfindungsreiche hineingeführt, während auch „in den Aufgaben aus der Leidensgeſchichte nicht mehr das Erhabene und Siegreiche, vielmehr nur das Rührende hervorgehoben ward — die unmittelbare Folge jenes ſchwärmeriſchen Schwelgens im Mitgefühle der irdiſchen Schmerzen des Erlöſers, dem der heilige Franciskus durch Beiſpiel und Lehre eine neue bis dahin unerhörte Energie verliehen hatte."

In Rückſicht auf einen weiteren Fortgang gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hin ſind beſonders zwei Namen zu nennen, Maſaccio und Fieſole. Worauf es nämlich weſentlich bei der fortſchreitenden Hineinlebung des religiöſen Gehalts in die lebendigen Formen der menſchlichen Geſtalt und des ſeelenvollen Ausdrucks menſchlicher Züge ankam, war auf der einen Seite, wie Rumohr dieß angiebt, (II. S. 243.) die Mehrung der Rundung aller Formen; auf der anderen Seite ein „tieferes Eingehen in die Austheilung, in den Zuſammenhang, in die vielfältigſten Abſtufungen des Reizes und der Bedeutung menſchlicher Geſichtsformen." In die nächſte Löſung dieſer Kunſtaufgabe, deren Schwierigkeit für jene Zeit die Kräfte eines Künſtlers überſteigen mochte, theilten ſich Maſaccio und Angelico da Fieſole. „Maſaccio übernahm die Erforſchung des Helldunkels, der Rundung und Auseinanderſetzung zuſammengeordneter Geſtalten; Angelico da Fieſole hingegen die Ergründung des inneren Zuſammenhanges, der einwohnenden Bedeutung menſchlicher Geſichtszüge, deren Fundgruben er zuerſt der Malerei eröffnet." Maſaccio nicht etwa in dem Streben nach Anmuth, ſondern mit großartiger Auffaſſung, Männlichkeit, und im Bedürfniß nach durchgreifenderer Einheit; Fieſole mit der Inbrunſt religiöſer, vom Weltlichen entfernter Liebe, klöſterlicher Reinheit der Geſinnung, Erhebung und Heiligung der Seele; wie denn Vaſari von

ihm erzählt, er habe niemals gemalt, ohne vorher mit Innigkeit zu beten, und nie die Leiden des Erlöſers dargeſtellt, ohne dabei in Thränen auszubrechen. (Ital. Forſch., II. S. 252.) So war es alſo auf der einen Seite die erhöhtere Lebendigkeit und Natürlichkeit, um welche es in dieſem Fortſchritte der Malerei zu thun war, auf der anderen aber blieb die Tiefe des frommen Gemüths, die unbefangene Innigkeit der Seele im Glauben nicht aus, ſondern überwog noch die Freiheit, Geſchicklichkeit, Naturwahrheit und Schönheit der Kompoſition, Stellung, Gewandung und Färbung. Wenn die ſpätere Entwickelung noch einen bei weitem erhöhteren volleren Ausdruck der geiſtigen Innerlichkeit zu erreichen verſtand, ſo iſt die jetzige Epoche doch in Reinheit und Unſchuld der religiöſen Geſinnung und ernſten Tiefe der Konception nicht überboten worden. Manche Gemälde dieſer Zeit können zwar für uns durch ihre Farbe, Gruppirung und Zeichnung etwas Abſtoßendes haben, indem die Formen der Lebendigkeit, die zur Darſtellung für die Religioſität des Innern gebraucht werden, für dieſen Ausdruck noch nicht vollkommen durchgängig erſcheinen, von Seiten des geiſtigen Sinnes jedoch, aus welchem die Kunſtwerke hervorgingen, darf man die naive Reinheit, die Vertrautheit mit den innerſten Tiefen des wahrhaft religiöſen Gehalts, die Sicherheit gläubiger Liebe auch in Bedrängniß und Schmerz, und oft auch die Grazie der Unſchuld und Seligkeit um ſo weniger verkennen, als die folgenden Epochen, wenn ſie auch nach anderen Seiten künſtleriſcher Vollendung vorwärts ſchritten, dennoch dieſe urſprünglichen Vorzüge, nachdem ſie verloren gegangen waren, nicht wieder erreichten.

$\gamma\gamma$) Ein dritter Punkt, der im weiteren Fortgang zu den eben erwähnten hinzukommt, betrifft die größere Ausbreitung in Rückſicht der Gegenſtände, welche mit erneutem Sinn in die Darſtellung aufgenommen wurden. Wie das Heilige ſich in der italieniſchen Malerei von Hauſe aus der Wirklichkeit ſchon dadurch genähert hatte, daß Menſchen, welche der Lebensepoche der

Maler ſelbſt näher ſtanden, für heilig erklärt wurden, ſo zieht jetzt die Kunſt auch die anderweitige Wirklichkeit und Gegenwart in ihr Bereich hinein. Von jener Stufe reiner Innigkeit und Frömmigkeit, welche nur den Ausdruck dieſer religiöſen Beſeelung ſelber bezweckte, geht nämlich die Malerei mehr und mehr dazu fort, das äußerliche Weltleben mit den religiöſen Gegenſtänden zu vergeſellſchaften. Das frohe, kraftvolle Aufſichberuhn der Bürger mit ihrer Betriebſamkeit, ihrem Handel und Gewerbe, ihrer Freiheit, ihrem männlichen Muth und Patriotismus, das Wohlſeyn in der lebensheiteren Gegenwart, dieſes wiedererwachende Wohlgefallen des Menſchen an ſeiner Tugend und witzigen Fröhlichkeit, dieſe Verſöhnung mit dem Wirklichen von Seiten des inneren Geiſtes und der Außengeſtalt war es, welche auch in die künſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung hereintrat und in ihr ſich geltend machte. In dieſem Sinne ſehen wir die Liebe für landſchaftliche Hintergründe, Ausſichten auf Städte, Umgebung von Kirchen, Palläſten lebendig werden, die wirklichen Portraits berühmter Gelehrter, Freunde, Staatsmänner, Künſtler und ſonſtiger Perſonen, welche durch Witz, Heiterkeit ſich die Gunſt ihrer Zeit erworben hatten, gewinnen in religiöſen Situationen Platz, Züge aus dem häuslichen und bürgerlichen Leben werden mit größerer oder geringerer Freiheit und Geſchicklichkeit benutzt, und wenn auch das Geiſtige des religiöſen Gehalts die Grundlage blieb, ſo wurde doch der Ausdruck der Frömmigkeit nicht mehr für ſich iſolirt, ſondern ward an das vollere Leben der Wirklichkeit und weltlichen Lebensgebiete angeknüpft. (Vergl. Ital. Forſch., II. S. 282.) Allerdings wird durch dieſe Richtung der Ausdruck religiöſer Koncentration und ihrer innigen Frömmigkeit abgeſchwächt, aber die Kunſt bedurfte, um zu ihrem Gipfel zu gelangen, auch dieſes weltlichen Elementes.

γ) Aus dieſer Verſchmelzung nun der lebendigen volleren Wirklichkeit mit der inneren Religioſität des Gemüths entſprang eine neue geiſtvolle Aufgabe, deren Löſung erſt den großen Künſt-

lern des ſechszehnten Jahrhunderts vollkommen gelang. Denn es galt jetzt, die ſeelenvolle Innigkeit, den Ernſt und die Hoheit der Religioſität mit jenem Sinn für die Lebendigkeit leiblicher und geiſtiger Gegenwart der Charaktere und Formen in Einklang zu ſetzen, damit die körperliche Geſtalt in ihrer Stellung, Bewegung und Färbung nicht bloß ein äußerliches Gerüſt bleibe, ſondern in ſich ſelbſt ſeelenvoll und lebendig werde, und bei durchgängigem Ausdruck aller Theile zugleich im Inneren und Aeußeren als gleichmäßig ſchön erſcheine.

Zu den vorzüglichſten Meiſtern, welche dieſem Ziele entgegenſchreiten, iſt beſonders Leonardo da Vinci zu nennen. Er nämlich war es, der nicht nur mit faſt grübelnder Gründlichkeit und Feinheit des Verſtandes und der Empfindung tiefer als ein Anderer vor ihm auf die Formen des menſchlichen Körpers und die Seele ihres Ausdrucks einging, ſondern ſich auch, bei gleich tiefer Begründung der maleriſchen Technik, eine große Sicherheit in Anwendung der Mittel erwarb, welche ſein Studium ihm an die Hand gegeben hatte. Dabei wußte er ſich zugleich einen ehrfurchtsvollen Ernſt für die Konception ſeiner religiöſen Aufgaben zu bewahren, ſo daß ſeine Geſtalten, wie ſehr ſie auch dem Schein eines volleren und abgerundeten wirklichen Daſeyns zuſtreben, und den Ausdruck ſüßer, lächelnder Freudigkeit in ihren Mienen und zierlichen Bewegungen zeigen, dennoch der Hoheit nicht entbehren, welche die Ehrfurcht vor der Würde und Wahrheit der Religion gebietet. (Vergl. Ital. Forſch., II. S. 308.)

Die reinſte Vollendung aber in dieſer Sphäre hat erſt Raphael erreicht. Herr v. Rumohr theilt beſonders den umbriſchen Malerſchulen ſeit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts einen geheimen Reiz bei, dem jedes Herz ſich öffne, und ſucht dieſe Anziehung aus der Tiefe und Zartheit des Gefühls, ſo wie aus der wunderbaren Vereinigung zu erklären, in welche jene Maler halbdeutliche Erinnerungen aus den älteſten chriſtlichen Kunſtbeſtrebungen mit den milderen Vorſtellungen der neueren Gegenwart

zu bringen verſtanden, und in dieſer Rückſicht ihre toskaniſchen, lombardiſchen und venetianiſchen Zeitgenoſſen überragten. (Ital. Forſchungen, II. S. 310.) Dieſen Ausdruck nun „fleckenloſer Seelenreinheit und gänzlicher Hingebung in ſüßſchmerzliche und ſchwärmeriſche zärtliche Gefühle“ wußte auch Pietro Perugino, der Meiſter Raphaels, ſich anzueignen, und damit die Objektivität und Lebendigkeit der äußeren Geſtalten, das Eingehn auf das Wirkliche und Einzelne zu verſchmelzen, wie es vornehmlich von den Florentinern war ausgebildet worden. Von Perugino nun, an deſſen Geſchmack und Styl Raphael in ſeinen Jugendarbeiten noch gefeſſelt erſcheint, geht Raphael zur vollſtändigſten Erfüllung jener oben angedeuteten Forderung fort. Bei ihm nämlich vereinigt ſich die höchſte kirchliche Empfindung für religiöſe Kunſtaufgaben, ſo wie die volle Kenntniß und liebereiche Beachtung natürlicher Erſcheinungen in der ganzen Lebendigkeit ihrer Farbe und Geſtalt mit dem gleichen Sinn für die Schönheit der Antike. Dieſe große Bewunderung vor der idealiſchen Schönheit der Alten brachte ihn jedoch nicht etwa zur Nachahmung und aufnehmenden Anwendung der Formen, welche die griechiſche Skulptur ſo vollendet ausgebildet hatte, ſondern er faßte nur im Allgemeinen das Princip ihrer freien Schönheit auf, die bei ihm nun durch und durch von maleriſch individueller Lebendigkeit und tieferer Seele des Ausdrucks, ſo wie von einer bis dahin den Italienern noch nicht bekannten offenen, heiteren Klarheit und Gründlichkeit der Darſtellung durchdrungen war. In der Ausbildung und gleichmäßig verſchmelzenden Zuſammenfaſſung dieſer Elemente erreichte er den Gipfel ſeiner Vollendung. — In dem magiſchen Zauber des Helldunkels, in der ſeelenvollen Zierlichkeit und Grazie des Gemüths, der Formen, Bewegungen, Gruppirungen iſt dagegen Correggio, in dem Reichthum der natürlichen Lebendigkeit, dem leuchtenden Schmelz, der Gluth, Wärme, Kraft des Kolorits Titian noch größer geworden. Es giebt nichts Lieblicheres als Correggio's Naivetät nicht natürlicher, ſondern

religiöſer, geiſtiger Anmuth; nichts Süßeres als ſeine lächelnde, bewußtloſe Schönheit und Unſchuld.

Die maleriſche Vollendung dieſer großen Meiſter iſt eine Höhe der Kunſt, wie ſie nur einmal von einem Volke in dem Verlauf geſchichtlicher Entwickelung kann erſtiegen werden.

c) Was nun drittens die deutſche Malerei angeht, ſo können wir die eigentlich deutſche mit der niederländiſchen zuſammenſtellen.

Der allgemeine Unterſchied gegen die Italiener beſteht hier darin, daß weder die Deutſchen noch die Niederländer aus ſich ſelbſt zu jenen freien idealen Formen und Ausdrucksweiſen hingelangen wollen oder können, denen es ganz entſpricht, in die geiſtige verklärte Schönheit übergegangen zu ſeyn. Dafür bilden ſie aber auf der einen Seite den Ausdruck für die Tiefe der Empfindung und die ſubjektive Beſchloſſenheit des Gemüths aus, auf der anderen Seite bringen ſie zu dieſer Innigkeit des Glaubens die ausgebreitetere Partikularität des individuellen Charakters hinzu, der nun nicht nur die alleinige innere Beſchäftigung mit den Intereſſen des Glaubens und Seelenheils kund giebt, ſondern auch zeigt, wie ſich die dargeſtellten Individuen auch um die Weltlichkeit bemüht, ſich mit den Sorgen des Lebens herumgeſchlagen und in dieſer ſchweren Arbeit weltliche Tugenden, Treue, Beſtändigkeit, Geradheit, ritterliche Feſtigkeit und bürgerliche Tüchtigkeit erworben haben. Bei dieſem mehr in das Beſchränkte verſenkten Sinn finden wir zugleich im Gegenſatz der von Hauſe aus reineren Formen und Charaktere der Italiener, hier, bei den Deutſchen beſonders, mehr den Ausdruck einer formellen Halsſtarrigkeit widerſpenſtiger Naturen, welche ſich entweder mit der Energie des Trotzes und der brutalen Eigenwilligkeit Gott gegenüberſtellen, oder ſich Gewalt anzuthun genöthigt ſind, um ſich mit ſaurer Arbeit aus ihrer Beſchränktheit und Rohheit herausreißen und zur religiöſen Verſöhnung durchkämpfen zu können, ſo daß nun die tiefen Wunden, die ſie ihrem Innern

ſchlagen müſſen, noch in dem Ausdruck ihrer Frömmigkeit zum Vorſchein kommen.

In Rückſicht auf das Nähere will ich nur auf einige Hauptpunkte aufmerkſam machen, welche in Betreff der älteren niederländiſchen Schule im Unterſchiede der oberdeutſchen und der ſpäteren holländiſchen Meiſter des ſiebenzehnten Jahrhunderts von Wichtigkeit ſind.

α) Unter den älteren Niederländern ragen beſonders die Gebrüder van Eyck, Hubert und Johann, ſchon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts hervor, deren Meiſterſchaft man erſt in neuerer Zeit wieder hat ſchätzen lernen. Sie werden bekanntlich als die Erfinder, oder wenigſtens als die eigentlichen erſten Vollender der Oelmalerei genannt. Bei dem großen Schritte, den ſie vorwärts thaten, könnte man nun glauben, daß ſich hier von früheren Anfängen her eine Stufenleiter der Vervollkommnung müßte nachweiſen laſſen. Von ſolch einem allmäligen Fortſchreiten aber ſind uns keine geſchichtlichen Kunſtdenkmäler aufbewahrt. Anfang und Vollendung ſteht bis jetzt für uns mit einem Male da. Denn vortrefflicher, als dieſe Brüder es thaten, kann faſt nicht gemalt werden. Außerdem beweiſen die übrig gebliebenen Werke, in welchen das Typiſche bereits bei Seite geſtellt und überwunden iſt, nicht nur eine große Meiſterſchaft in Zeichnung, Stellung, Gruppirung, innerer und äußerer Charakteriſtik, Wärme, Klarheit, Harmonie und Feinheit der Färbung, Großartigkeit und Abgeſchloſſenheit der Kompoſition, ſondern auch der ganze Reichthum der Malerei in Betreff auf Naturumgebung, architektoniſches Beiwerk, Hintergründe, Horizont, Pracht und Mannigfaltigkeit der Stoffe, Kleidung, Art der Waffen, des Schmuckes u. ſ. f. iſt bereits mit ſolcher Treue, mit ſo viel Empfindung für das Maleriſche, und ſolch einer Virtuoſität behandelt, daß ſelbſt die ſpäteren Jahrhunderte, wenigſtens von Seiten der Gründlichkeit und Wahrheit, nichts Vollendeteres aufzuzeigen haben. Dennoch werden wir durch die Meiſterwerke der italieniſchen Malerei, wenn

wir ſie dieſen niederländiſchen gegenüberſtellen, mehr angezogen werden, weil die Italiener bei voller Innigkeit und Religioſität die geiſtreiche Freiheit und Schönheit der Phantaſie voraus haben. Die niederländiſchen Figuren erfreuen zwar auch durch Unſchuld, Naivetät und Frömmigkeit, ja in Tiefe des Gemüths übertreffen ſie zum Theil die beſten Italiener, aber zu der gleichen Schönheit der Form und Freiheit der Seele haben ſich die niederländiſchen Meiſter nicht zu erheben vermocht, und beſonders ſind ihre Chriſtkinder übel geſtaltet, und ihre übrigen Charaktere, Männer und Frauen, wie ſehr ſie auch innerhalb des religiöſen Ausdrucks zugleich eine durch die Tiefe des Glaubens geheiligte Tüchtigkeit in weltlichen Intereſſen kund geben, würden doch über dieß Frommſeyn hinaus, oder vielmehr unter demſelben, unbedeutend und gleichſam unfähig erſcheinen, in ſich frei, phantaſievoll und höchſt geiſtreich zu ſeyn.

β) Eine zweite Seite, welche Berückſichtigung verdient, iſt der Uebergang aus der ruhigeren, ehrfurchtsvollen Frömmigkeit zur Darſtellung von Martern, zum Unſchönen der Wirklichkeit überhaupt. Hierin zeichnen ſich beſonders die oberdeutſchen Meiſter aus, wenn ſie in Scenen aus der Paſſionsgeſchichte die Rohheit der Kriegsknechte, die Bosheit des Spottes, die Barbarei des Haſſes gegen Chriſtus im Verlauf ſeines Leidens und Sterbens mit großer Energie in Charakteriſtik der Häßlichkeiten und Mißgeſtaltungen hervorkehren, welche als äußere Formen der inneren Verworfenheit des Herzens entſprechend ſind. Die ſtille ſchöne Wirkung ruhiger, inniger Frömmigkeit iſt zurückgeſetzt, und bei der Bewegtheit, welche die genannten Situationen vorſchreiben, wird zu ſcheußlichen Verzerrungen, Gebehrden der Wildheit und Zügelloſigkeit der Leidenſchaften fortgegangen. Bei der Fülle der durcheinandertreibenden Geſtalten und der überwiegenden Rohheit der Charaktere fehlt es ſolchen Gemälden auch leicht an innerer Harmonie, ſowohl der Kompoſition als auch der Färbung, ſo daß man beſonders beim erſten Wiederaufleben des

Geſchmacks an älterer deutſcher Malerei, bei der im Ganzen geringeren Vollendung der Technik viele Verſtöße in Rückſicht auf die Entſtehungszeit ſolcher Werke gemacht hat. Man hielt ſie für älter als die vollendeteren Gemälde der eyckiſchen Epoche, während ſie doch größtentheils in eine ſpätere Zeit fallen. Jedoch ſind die oberdeutſchen Meiſter nicht etwa bei dieſen Darſtellungen ausſchließlich ſtehen geblieben, ſondern haben gleichfalls die mannigfaltigſten religiöſen Gegenſtände behandelt, und ſich auch in Situationen der Paſſionsgeſchichte, wie Albrecht Dürer z. B., dem Extrem der bloßen Rohheit ſiegreich zu entwinden verſtanden, indem ſie ſich auch für dergleichen Aufgaben einen inneren Adel und eine äußere Abgeſchloſſenheit und Freiheit bewahrten.

γ) Das Letzte nun, wozu es die deutſche und niederländiſche Kunſt bringt, iſt das gänzliche Sicheinleben ins Weltliche und Tägliche, und das damit verbundene Auseinandertreten der Malerei in die verſchiedenartigſten Darſtellungsarten, welche ſich ſowohl in Rückſicht des Inhalts, als auch in Betreff der Behandlung von einander ſcheiden und einſeitig ausbilden. Schon in der italieniſchen Malerei macht ſich der Fortgang bemerkbar von der einfachen Herrlichkeit der Andacht zu immer hervortretenderer Weltlichkeit, die hier aber, wie z. B. bei Raphael, Theils von Religioſität durchdrungen, Theils von dem Princip antiker Schönheit begrenzt und zuſammengehalten bleibt, während der ſpätere Verlauf weniger ein Auseinandergehn in die Darſtellung von Gegenſtänden aller Art am Leitfaden des Kolorits iſt, als ein oberflächlicheres Zerfahren oder eklektiſches Nachbilden der Formen und Malweiſen. Die deutſche und niederländiſche Kunſt dagegen hat am beſtimmteſten und auffallendſten den ganzen Kreis des Inhalts und der Behandlungsarten durchlaufen; von den ganz traditionellen Kirchenbildern, einzelnen Figuren und Bruſtbildern an, zu ſinnigen, frommen, andächtigen Darſtellungen hinüber, bis zur Belebung und Ausdehnung derſelben in größeren Kompoſitionen und Scenen, in welchen aber die freie Charakteriſirung der Figu-

ren, die erhöhte Lebendigkeit durch Aufzüge, Dienerſchaft, zufällige Perſonen der Gemeinde, Schmuck der Kleider und Gefäße, der Reichthum von Portraits, Architekturwerken, Naturumgebung, Ausſichten auf Kirchen, Straßen, Städte, Ströme, Waldungen, Gebirgsformen auch noch von der religiöſen Grundlage zuſammengefaßt und getragen wird. Dieſer Mittelpunkt nun iſt es, der jetzt fortbleibt, ſo daß der bis hieher in Eins gehaltene Kreis von Gegenſtänden auseinanderfällt, und die Beſonderheiten in ihrer ſpecifiſchen Einzelnheit und Zufälligkeit des Wechſels und der Veränderung ſich der vielfältigſten Art der Auffaſſung und maleriſchen Ausführung preisgeben.

Um den Werth dieſer letzten Sphäre auch an dieſer Stelle, wie früher bereits, vollſtändig zu würdigen, müſſen wir uns noch einmal den nationalen Zuſtand näher vor Augen bringen, aus welchem ſie ihren Urſprung genommen hat. In dieſer Beziehung haben wir das Herübertreten aus der Kirche und den Anſchauungen und Geſtaltungen der Frömmigkeit zur Freude am Weltlichen als ſolchen, an den Gegenſtänden und partikularen Erſcheinungen der Natur, an dem häuslichen Leben in ſeiner Ehrbarkeit, Wohlgemuthheit und ſtillen Enge, wie an nationalen Feierlichkeiten, Feſten und Aufzügen, Bauerntänzen, Kirmeßſpäßen und Ausgelaſſenheiten folgendermaßen zu rechtfertigen. Die Reformation war in Holland durchgedrungen; die Holländer hatten ſich zu Proteſtanten gemacht, und die ſpaniſche Kirchen- und Königs-Despotie überwunden. Und zwar finden wir hier nach Seiten des politiſchen Verhältniſſes weder einen vornehmen Adel, der ſeinen Fürſten und Tyrannen verjagt oder ihm Geſetze vorſchreibt, noch ein ackerbauendes Volk, gedrückte Bauern, die losſchlagen wie die Schweizer, ſondern bei weitem der größere Theil, ohnehin der Tapferen zu Land und der kühnſten Seehelden, beſtand aus Städtebewohnern, gewerbfleißigen, wohlhabenden Bürgern, die, behaglich in ihrer Thätigkeit, nicht hoch hinauswollten, doch als es galt die Freiheit ihrer wohlerworbenen Rechte, der

beſonderen Privilegien ihrer Provinzen, Städte, Genoſſenſchaften zu verfechten, mit kühnem Vertrauen auf Gott, ihren Muth und Verſtand aufſtanden, ohne Furcht vor der ungeheuren Meinung von der ſpaniſchen Oberherrſchaft über die halbe Welt allen Gefahren ſich ausſetzten, tapfer ihr Blut vergoſſen, und durch dieſe rechtliche Kühnheit und Ausdauer ſich ihre religiöſe und bürgerliche Selbſtſtändigkeit ſiegreich errangen. Wenn wir irgend eine partikulare Gemüthsrichtung deutſch nennen können, ſo iſt es dieſe treue, wohlhäbige, gemüthvolle Bürgerlichkeit, die im Selbſtgefühl ohne Stolz, in der Frömmigkeit nicht bloß begeiſtert und andächtelnd, ſondern im Weltlichen konkret fromm, in ihrem Reichthum ſchlicht und zufrieden, in Wohnung und Umgebung einfach, zierlich und reinlich bleibt, und in durchgängiger Sorgſamkeit und Vergnüglichkeit in allen ihren Zuſtänden, mit ihrer Selbſtſtändigkeit und vordringenden Freiheit ſich zugleich, der alten Sitte treu, die ältväterliche Tüchtigkeit ungetrübt zu bewahren weiß.

Dieſe ſinnige, kunſtbegabte Völkerſchaft will ſich nun auch in der Malerei an dieſem ebenſo kräftigen als rechtlichen, genügſamen, behaglichen Weſen erfreuen, ſie will in ihren Bildern noch einmal in allen möglichen Situationen die Reinlichkeit ihrer Städte, Häuſer, Hausgeräthe, ihren häuslichen Frieden, ihren Reichthum, den ehrbaren Putz ihrer Weiber und Kinder, den Glanz ihrer politiſchen Stadtfeſte, die Kühnheit ihrer Seemänner, den Ruhm ihres Handels und ihrer Schiffe genießen, die durch die ganze Welt des Oceans hinfahren. Und eben dieſer Sinn für rechtliches, heitres Daſein iſt es, den die holländiſchen Meiſter auch für die Naturgegenſtände mitbringen, und nun in allen ihren maleriſchen Produktionen mit der Freiheit und Treue der Auffaſſung, mit der Liebe für das ſcheinbar Geringfügige und Augenblickliche, mit der offenen Friſche des Auges und unzerſtreuten Einſenkung der ganzen Seele in das Abgeſchloſſenſte und und Begrenzteſte, zugleich die höchſte Freiheit künſtleriſcher Kompoſition, die feine Empfindung auch für das Nebenſächliche und

die vollendete Sorgſamkeit der Ausführung verbinden. Auf der einen Seite hat dieſe Malerei in Scenen aus dem Kriegs- und Soldatenleben, in Auftritten in Schenken, bei Hochzeiten und anderen bäuriſchen Gelagen, in Darſtellung häuslicher Lebensbezüge, in Portraits und Naturgegenſtänden, Landſchaften, Thieren, Blumen u. ſ. f. die Magie und Farbenzauber des Lichts, der Beleuchtung und des Kolorits überhaupt, anderer Seits die durch und durch lebendige Charakteriſtik in größter Wahrheit der Kunſt unübertrefflich ausgebildet. Und wenn ſie nun aus dem Unbedeutenden und Zufälligen auch in das Bäuriſche, die rohe und gemeine Natur fortgeht, ſo erſcheinen dieſe Scenen ſo ganz durchdrungen von einer unbefangenen Frohheit und Luſtigkeit, daß nicht das Gemeine, das nur gemein und bösartig iſt, ſondern dieſe Frohheit und Unbefangenheit den eigentlichen Gegenſtand und Inhalt ausmacht. Wir ſehen deshalb keine gemeinen Empfindungen und Leidenſchaften vor uns, ſondern das Bäuriſche und Naturnahe in den unteren Ständen, das froh, ſchalkhaft, komiſch iſt. In dieſer unbekümmerten Ausgelaſſenheit ſelber liegt hier das ideale Moment: es iſt der Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht, und alle Schlechtigkeit entfernt; Menſchen, die ſo von ganzem Herzen wohlgemuth ſind, können nicht durch und durch ſchlecht und niederträchtig ſeyn. Es iſt in dieſer Rückſicht nicht daſſelbe, ob das Böſe nur als momentan oder als Grundzug in einem Charakter heraustritt. Bei den Niederländern hebt das Komiſche das Schlimme in der Situation auf, und uns wird ſogleich klar, die Charaktere können auch noch etwas Anderes ſeyn, als das, worin ſie in dieſem Augenblick vor uns ſtehen. Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unſchätzbaren Werth dieſer Gemälde. Will man dagegen in heutigen Bildern der ähnlichen Art pikant ſeyn, ſo ſtellt man gewöhnlich etwas innerlich Gemeines, Schlechtes und Böſes ohne verſöhnende Komik dar. Ein böſes Weib z. B. zankt ihren betrunkenen Mann in der Schenke aus, und zwar recht biſſig; da zeigt ſich denn, wie ich

ſchon früher einmal anführte, nichts, als daß Er ein liederlicher Kerl und Sie ein geifriges altes Weib iſt.

Sehen wir die holländiſchen Meiſter mit dieſen Augen an, ſo werden wir nicht mehr meinen, die Malerei hätte ſich ſolcher Gegenſtände enthalten, und nur die alten Götter, Mythen und Fabeln, oder Madonnenbilder, Kreuzigungen, Martern, Päpſte, Heilige und Heiliginnen darſtellen ſollen. Das was zu jedem Kunſtwerk gehört, gehört auch zur Malerei; die Anſchauung, was überhaupt am Menſchen, am menſchlichen Geiſt und Charakter, was der Menſch und was dieſer Menſch iſt. Dieſe Auffaſſung der inneren menſchlichen Natur und ihrer äußeren lebendigen Formen und Erſcheinungsweiſen, dieſe unbefangene Luſt und künſtleriſche Freiheit, dieſe Friſche und Heiterkeit der Phantaſie und ſichere Keckheit der Ausführung macht hier den poetiſchen Grundzug aus, der durch die meiſten holländiſchen Meiſter dieſes Kreiſes geht. In ihren Kunſtwerken kann man menſchliche Natur und Menſchen ſtudieren und kennen lernen. Heutigen Tages aber muß man ſich nur allzuoft Portraits und hiſtoriſche Gemälde vor Augen bringen laſſen, denen man, aller Aehnlichkeit mit Menſchen und wirklichen Individuen zum Trotz, doch auf den erſten Blick ſchon anſieht, daß der Künſtler weder weiß, was der Menſch und menſchliche Farbe, noch was die Formen ſind, in denen der Menſch, daß er Menſch ſey, ausdrückt.

Zweites Kapitel.

Die Muſik.

Blicken wir auf den Gang zurück, den wir bisher in der Entwickelung der beſonderen Künſte verfolgt haben, ſo begannen wir mit der *Architektur*. Sie war die unvollſtändigſte Kunſt, denn wir fanden ſie unfähig, in der nur ſchweren Materie, welche ſie als ihr ſinnliches Element ergriff und nach den Geſetzen der Schwere behandelte, Geiſtiges in angemeſſener Gegenwart darzuſtellen, und mußten ſie darauf beſchränken, aus dem Geiſte für den Geiſt in ſeinem lebendigen, wirklichen Daſeyn eine kunſtgemäße äußere Umgebung zu bereiten.

Die *Skulptur* dagegen *zweitens* machte ſich zwar das Geiſtige ſelbſt zu ihrem Gegenſtande, doch weder als partikularen Charakter, noch als ſubjektive Innerlichkeit des Gemüths, ſondern als die freie Individualität, welche ſich ebenſowenig von dem ſubſtantiellen Gehalt, als von der leiblichen Erſcheinung des Geiſtigen abtrennt, ſondern als Individuum nur ſoweit in die Darſtellung hineingeht, als es zur individuellen Verlebendigung eines in ſich ſelbſt weſentlichen Inhalts erforderlich iſt, und als geiſtiges Inneres die Körperformen nur um ſo viel durchdringt, als es die in ſich unzerſchiedene Einigung des Geiſtes und ſeiner ihm entſprechenden Naturgeſtalt zuläßt. Dieſe für die Skulptur nothwendige Identität des nur in ſeinem *leiblichen* Organismus, ſtatt im Elemente ſeiner eigenen *Innerlichkeit*, für ſich ſeyenden Geiſtes theilt dieſer Kunſt die Aufgabe zu, als Material

noch die ſchwere Materie beizubehalten, die Geſtalt derſelben aber nicht, wie die Architektur, als eine blos unorganiſche Umgebung nach den Geſetzen des Laſtens und Tragens zu formiren, ſondern zu der dem Geiſt und ſeiner idealen Plaſtik adäquaten klaſſiſchen Schönheit umzuwandeln.

Wenn ſich die Skulptur in dieſer Rückſicht beſonders geeignet zeigte, den Gehalt und die Ausdrucksweiſe der *klaſſiſchen* Kunſtform in Kunſtwerken lebendig werden zu laſſen, während die Architektur, welchem Inhalt ſie ſich auch dienſtbar erweiſen mochte, in ihrer Darſtellungsart über den Grundtypus einer nur *ſymboliſchen* Andeutung nicht hinauskam, ſo treten wir *drittens* mit der Malerei in das Gebiet des *Romantiſchen* hinein. Denn in der Malerei iſt zwar auch noch die *äußere Geſtalt* das Mittel, durch welches ſich das Innere offenbar macht, dieß Innere aber iſt die ideelle, *beſondere Subjektivität*, das aus ſeinem leiblichen Daſeyn in ſich gekehrte Gemüth, die ſubjektive Leidenſchaft und Empfindung des Charakters und Herzens, die ſich nicht mehr in die Außengeſtalt total ergießen, ſondern in derſelben gerade das innerliche Fürſichſeyn und die Beſchäftigung des Geiſtes mit dem Bereich ſeiner eigenen Zuſtände, Zwecke und Handlungen abſpiegeln. Um dieſer Innerlichkeit ihres Inhalts willen kann die Malerei ſich nicht mit der einer Seits nur als ſchwer geſtalteten, anderer Seits nur ihrer *Geſtalt* nach aufzufaſſenden, unpartikulariſirten Materie begnügen, ſondern darf ſich nur den Schein und *Farbenſchein* derſelben zum ſinnlichen Ausdrucksmittel erwählen. Dennoch iſt die Farbe nur da, um *räumliche* Formen und Geſtalten, als in lebendiger Wirklichkeit vorhanden, ſelbſt dann noch ſcheinbar zu machen, wenn die Kunſt des Malens zu einer Magie des Kolorits ſich fortbildet, in welcher das Objektive gleichſam ſchon zu verſchweben beginnt und die Wirkung faſt nicht mehr durch etwas Materielles geſchieht. Wie ſehr deshalb die Malerei ſich auch zu dem ideelleren Freiwerden des Scheines entwickelt, der nicht mehr an der Geſtalt als ſolcher

haftet, ſondern ſich in ſeinem eigenen Elemente, in dem Spiel der Scheine und Widerſcheine, in den Zaubereien des Helldunkels für ſich ſelber zu ergehn die Erlaubniß hat, ſo iſt doch dieſe Farbenmagie immer noch räumlicher Art, ein außereinanderſeyender und daher beſtehender Schein.

1. Soll nun aber das Innere, wie dieß bereits im Principe der Malerei der Fall iſt, in der That als ſubjektive Innerlichkeit ſich kund geben, ſo darf das wahrhaft entſprechende Material nicht von der Art ſeyn, daß es noch für ſich Beſtand hat. Dadurch erhalten wir eine Aeußerungsweiſe und Mittheilung, in deren ſinnliches Element die Objektivität nicht als räumliche Geſtalt, um darin Stand zu halten, eingeht, und bedürfen ein Material, das in ſeinem Seyn für Anderes haltlos iſt und in ſeinem Entſtehen und Daſeyn ſelbſt ſchon wieder verſchwindet. Dieß Tilgen nicht nur der einen Raumdimenſion, ſondern der totalen Räumlichkeit überhaupt, dieß völlige Zurückziehn in die Subjektivität nach Seiten des Innern wie der Aeußerung, vollbringt die zweite romantiſche Kunſt — die Muſik. Sie bildet in dieſer Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darſtellung, die ſich das Subjektive als ſolches ſowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt, indem ſie als Kunſt zwar das Innere zur Mittheilung bringt, doch in ihrer Objektivität ſelber ſubjektiv bleibt, d. h. nicht wie die bildende Kunſt die Aeußerung, zu der ſie ſich entſchließt, für ſich frei werden und zu einer in ſich ruhig beſtehenden Exiſtenz kommen läßt, ſondern dieſelbe als Objektivität aufhebt, und dem Aeußern nicht geſtattet, als Aeußeres ſich uns gegenüber ein feſtes Daſeyn anzueignen.

Inſofern jedoch das Aufheben der räumlichen Objektivität als Darſtellungsmittels, ein Verlaſſen derſelben iſt, das noch erſt von der ſinnlichen Räumlichkeit der bildenden Künſte ſelber herkommt, ſo muß ſich dieſe Negation ganz ebenſo an der bisher ruhig für ſich beſtehenden Materialität bethätigen, als die Malerei in ihrem Felde die Raumdimenſionen der Skulptur zur

Fläche reducirte. Die Aufhebung des Räumlichen beſteht deshalb hier nur darin, daß ein beſtimmtes ſinnliches Material ſein ruhiges Außereinander aufgiebt, in Bewegung geräth, doch ſo in ſich erzittert, daß jeder Theil des kohärirenden Körpers ſeinen Ort nicht nur verändert, ſondern auch ſich in den vorigen Zuſtand zurückzuverſetzen ſtrebt. Das Reſultat dieſes ſchwingenden Zitterns iſt der Ton, das Material der Muſik.

Mit dem Ton nun verläßt die Muſik das Element der äußeren Geſtalt und deren anſchauliche Sichtbarkeit, und bedarf deshalb zur Auffaſſung ihrer Produktionen auch eines anderen ſubjektiven Organs, des Gehörs, das, wie das Geſicht, nicht den praktiſchen, ſondern den theoretiſchen Sinnen zugehört, und ſelbſt noch ideeller iſt als das Geſicht. Denn die ruhige, begierdeloſe Beſchauung von Kunſtwerken läßt zwar die Gegenſtände, ohne ſie irgend vernichten zu wollen, für ſich, wie ſie daſind, ruhig beſtehen, aber das, was ſie auffaßt, iſt nicht das in ſich ſelbſt Ideellgeſetzte, ſondern im Gegentheil das in ſeiner ſinnlichen Exiſtenz Erhaltene. Das Ohr dagegen vernimmt, ohne ſich ſelber praktiſch gegen die Objekte hinauszuwenden, das Reſultat jenes innern Erzitterns des Körpers, durch welches nicht mehr die ruhige materielle Geſtalt, ſondern die erſte ideellere Seelenhaftigkeit zum Vorſchein kommt. Da nun ferner die Negativität, in die das ſchwingende Material hier eingeht, einer Seits ein Aufheben des räumlichen Zuſtandes iſt, das ſelbſt wieder durch die Reaktion des Körpers aufgehoben wird, ſo iſt die Aeußerung dieſer zwiefachen Negation, der Ton, eine Aeußerlichkeit, welche ſich in ihrem Entſtehen durch ihr Daſeyn ſelbſt wieder vernichtet, und an ſich ſelbſt verſchwindet. Durch dieſe gedoppelte Negation der Aeußerlichkeit, welche im Principe des Tons liegt, entſpricht derſelbe der innern Subjektivität, indem das Klingen, das an und für ſich ſchon etwas Ideelleres iſt als die für ſich real beſtehende Körperlichkeit, auch dieſe ideellere Exiſtenz aufgiebt, und dadurch eine dem Innerlichen gemäße Aeußerungsweiſe wird.

2. Fragen wir nun umgekehrt, welcher Art das Innere ſeyn müſſe, um ſich ſeiner Seits wiederum dem Klingen und Tönen adäquat erweiſen zu können, ſo haben wir bereits geſehen, daß für ſich, als reale Objektivität genommen, der Ton, dem Material der bildenden Künſte gegenüber, ganz abſtrakt iſt. Geſtein und Färbung nehmen die Formen einer breiten, vielgeſtaltigen Welt der Gegenſtände in ſich auf, und ſtellen dieſelbe ihrem wirklichen Daſeyn nach dar; die Töne vermögen dieß nicht. Für den Muſikausdruck eignet ſich deshalb auch nur das ganz objektloſe Innere, die abſtrakte Subjektivität als ſolche. Dieſe iſt unſer ganz leeres Ich, das Selbſt ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Muſik wird deshalb darin beſtehn, nicht die Gegenſtändlichkeit ſelbſt, ſondern im Gegentheil die Art und Weiſe wiederklingen zu laſſen, in welcher das innerſte Selbſt ſeiner Subjektivität und ideellen Seele nach in ſich bewegt iſt.

3. Daſſelbe gilt für die Wirkung der Muſik. Was durch ſie in Anſpruch genommen wird iſt die letzte ſubjektive Innerlichkeit als ſolche; ſie iſt die Kunſt des Gemüths, welche ſich unmittelbar an das Gemüth ſelber wendet. Die Malerei z. B., wie wir ſahen, vermag zwar gleichfalls das innere Leben und Treiben, die Stimmungen und Leidenſchaften des Herzens, die Situationen, Konflikte und Schickſale der Seele in Phyſiognomien und Geſtalten auszudrücken, was wir aber in Gemälden vor uns haben, ſind objektive Erſcheinungen, von denen das anſchauende Ich, als inneres Selbſt, noch unterſchieden bleibt. Man mag ſich in den Gegenſtand, die Situation, den Charakter, die Formen einer Statue oder eines Gemäldes noch ſo ſehr verſenken und vertiefen, das Kunſtwerk bewundern, darüber außer ſich kommen, ſich noch ſo ſehr davon erfüllen, — es hilft nichts — dieſe Kunſtwerke ſind und bleiben für ſich beſtehende Objekte, in Rückſicht auf welche wir über das Verhältniß des Anſchauens nicht hinaus kommen. In der Muſik aber fällt dieſe Unterſcheidung fort.

Ihr Inhalt iſt das an ſich ſelbſt Subjektive und die Aeußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich bleibenden Objektivität, ſondern zeigt durch ihr haltungsloſes freies Verſchweben, daß ſie eine Mittheilung iſt, die, ſtatt für ſich ſelbſt einen Beſtand zu haben, nur vom Innern und Subjektiven getragen, und nur für das ſubjektive Innere da ſeyn ſoll. So iſt der Ton wohl eine Aeußerung und Aeußerlichkeit, aber eine Aeußerung, welche gerade dadurch, daß ſie Aeußerlichkeit iſt, ſogleich ſich wieder verſchwinden macht. Kaum hat das Ohr ſie gefaßt, ſo iſt ſie verſtummt; der Eindruck, der hier ſtattfinden ſoll, verinnerlicht ſich ſogleich; die Töne klingen nur in der tiefſten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.

Dieſe gegenſtandloſe Innerlichkeit in Betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweiſe macht das Formelle der Muſik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künſte noch der Poeſie; denn was ihr abgeht, iſt eben das objektive Sichausgeſtalten, ſey es zu Formen wirklicher äußerer Erſcheinungen, oder zur Objektivität von geiſtigen Anſchauungen und Vorſtellungen.

Was nun den Verlauf angeht, den wir unſeren weiteren Betrachtungen geben wollen, ſo haben wir

Erſtens den allgmeinen Charakter der Muſik und ihrer Wirkung im Unterſchiede der übrigen Künſte, ſowohl von Seiten des Materials als auch von Seiten der Form, welche der geiſtige Inhalt annimmt, beſtimmter herauszuheben.

Zweitens müſſen wir die beſonderen Unterſchiede erörtern, zu denen ſich die muſikaliſchen Töne und deren Figurationen, Theils in Rückſicht auf ihre zeitliche Dauer, Theils in Beziehung auf die qualitativen Unterſchiede ihres realen Erklingens auseinanderbreiten und vermitteln.

Drittens endlich erhält die Muſik ein Verhältniß zu dem Inhalt, den ſie ausdrückt, indem ſie ſich entweder den für ſich

ſchon durch das Wort ausgeſprochenen Empfindungen, Vorſtellungen und Betrachtungen begleitend anſchließt, oder ſich frei in ihrem eigenen Bereich in feſſelloſerer Selbſtſtändigkeit ergeht.

Wollen wir nun aber jetzt, nach dieſer allgemeinen Angabe des Princips und der Eintheilung der Muſik, zur Auseinanderſetzung ihrer beſonderen Seiten fortſchreiten, ſo tritt der Natur der Sache nach eine eigene Schwierigkeit ein. Weil nämlich das muſikaliſche Element des Tons und der Innerlichkeit, zu welcher der Inhalt ſich forttreibt, ſo abſtrakt und formell iſt, ſo kann zum Beſondern nicht anders übergegangen werden, als daß wir ſogleich in techniſche Beſtimmungen verfallen, in die Maaßverhältniſſe der Töne, in die Unterſchiede der Inſtrumente, der Tonarten, Akkorde u. ſ. f. In dieſem Gebiete aber bin ich wenig bewandert, und muß mich deshalb im Voraus entſchuldigen, wenn ich mich nur auf allgemeinere Geſichtspunkte und einzelne Bemerkungen beſchränke.

1. Allgemeiner Charakter der Muſik.

Die weſentlichen Geſichtspunkte, welche in Rückſicht auf die Muſik im Allgemeinen von Belang ſind, können wir in nachſtehender Reihenfolge in Betracht ziehen:

Erſtens haben wir die Muſik auf der einen Seite mit den bildenden Künſten, auf der anderen mit der Poeſie in Vergleich zu bringen;

Zweitens wird ſich uns dadurch näher die Art und Weiſe ergeben, in der die Muſik einen Inhalt zu faſſen und darzuſtellen vermag;

Drittens können wir uns aus dieſer Behandlungsart beſtimmter die eigenthümliche Wirkung erklären, welche die Muſik im Unterſchiede der übrigen Künſte auf das Gemüth ausübt.

a) In Anſehung des erſten Punktes müſſen wir die Muſik,

wenn wir ſie in ihrer ſpecifiſchen Beſonderheit klar herausſtellen wollen, nach drei Seiten mit den andern Künſten vergleichen.

α) Erſtens ſteht ſie zur Architektur, obſchon ſie derſelben entgegengeſetzt iſt, dennoch in einem verwandtſchaftlichen Verhältniß.

αα) Wenn nämlich in der Baukunſt der Inhalt, der ſich in architektoniſchen Formen ausprägen ſoll, nicht, wie in Werken der Skulptur und Malerei, ganz in die Geſtalt hereintritt, ſondern von ihr als eine äußere Umgebung unterſchieden bleibt, ſo iſt auch in der Muſik, als eigentlich romantiſcher Kunſt, die klaſſiſche Identität des Inneren und ſeines äußerlichen Daſeyns in der ähnlichen, wenn auch umgekehrten, Weiſe wieder aufgelöſt, in welcher die Architektur, als ſymboliſche Darſtellungsart, jene Einheit zu erreichen noch nicht im Stande war. Denn das geiſtige Innere geht aus der bloßen Koncentration des Gemüths zu Anſchauungen und Vorſtellungen und deren durch die Phantaſie ausgebildeten Formen fort, während die Muſik mehr nur das Element der Empfindung auszudrücken befähigt bleibt, und nun die für ſich ausgeſprochenen Vorſtellungen des Geiſtes mit den melodiſchen Klängen der Empfindung umzieht, wie die Architektur auf ihrem Gebiet um die Bildſäule des Gottes in freilich ſtarrer Weiſe die verſtändigen Formen ihrer Säulen, Mauern und Gebälke umherſtellt.

ββ) Dadurch wird nun der Ton und ſeine Figuration in einer ganz anderen Art ein erſt durch die Kunſt und den bloß künſtleriſchen Ausdruck gemachtes Element, als dieß in der Malerei und Skulptur mit dem menſchlichen Körper und deſſen Stellung und Phyſiognomie der Fall iſt. Auch in dieſer Rückſicht kann die Muſik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, ſondern aus der geiſtigen Erfindung hernimmt, um ſie Theils nach den Geſetzen der Schwere, Theils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu geſtalten. Daſſelbe thut die Muſik in ihrem Bereich, inſofern ſie einer Seits unabhängig vom Ausdruck der

Empfindung den harmoniſchen Geſetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältniſſen beruhn, anderer Seits ſowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus, als auch in weiteren Ausbildungen der Töne ſelbſt vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und ſo herrſcht denn in der Muſik ebenſoſehr die tiefſte Innigkeit und Seele, als der ſtrengſte Verſtand, ſo daß ſie zwei Extreme in ſich vereinigt, die ſich leicht gegeneinander verſelbſtſtändigen. In dieſer Verſelbſtſtändigung beſonders erhält die Muſik einen architektoniſchen Charakter, wenn ſie ſich, losgelöſt von dem Ausdruck des Gemüths, für ſich ſelber ein muſikaliſch geſetzmäßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt.

$\gamma\gamma$) Bei aller dieſer Aehnlichkeit bewegt ſich die Kunſt der Töne jedoch ebenſoſehr in einem der Architektur ganz entgegengeſetzten Reiche. In beiden Künſten geben zwar die quantitativen und näher die Maaßverhältniſſe die Grundlage ab, das Material jedoch, das dieſen Verhältniſſen gemäß geformt wird, ſteht ſich direkt gegenüber. Die Architektur ergreift die ſchwere ſinnliche Maſſe in deren ruhigem Nebeneinander und räumlichen äußeren Geſtalt, die Muſik dagegen die aus der räumlichen Materie ſich freiringende Tonſeele in den qualitativen Unterſchieden des Klangs und in der fortſtrömenden zeitlichen Bewegung. Deshalb gehören auch die Werke beider Künſte zweien ganz verſchiedenen Sphären des Geiſtes an, indem die Baukunſt ihre koloſſalen Bildungen für die äußere Anſchauung in ſymboliſchen Formen dauernd hinſetzt, die ſchnell vorüberrauſchende Welt der Töne aber unmittelbar durch das Ohr in das Innre des Gemüths einzieht, und die Seele zu ſympathiſchen Empfindungen ſtimmt.

β) Was nun zweitens das nähere Verhältniß der Muſik zu den beiden anderen bildenden Künſten betrifft, ſo iſt die Aehnlichkeit und Verſchiedenheit, die ſich angeben läßt, zum Theil ſchon in dem begründet, was ich ſo eben angedeutet habe.

$\alpha\alpha$) Am weiteſten ſteht die Muſik von der **Skulptur** ab, ſowohl in Rückſicht auf das Material und die Geſtaltungsweiſe deſſelben als auch in Anſehung der vollendeten Ineinsbildung von Innerem und Aeußerem, zu welcher es die Skulptur bringt. Zu der Malerei hingegen hat die Muſik ſchon eine nähere Verwandtſchaft, Theils wegen der überwiegenden Innerlichkeit des Ausdrucks, Theils auch in Bezug auf die Behandlung des Materials, in welcher, wie wir ſahen, die Malerei bis nahe an das Gebiet der Muſik heranzuſtreifen unternehmen darf. Dennoch aber hat die Malerei in Gemeinſchaft mit der Skulptur immer die Darſtellung einer objektiven räumlichen Geſtalt zu ihrem Ziel, und iſt durch die wirkliche, außerhalb der Kunſt bereits vorhandene Form derſelben gebunden. Zwar nimmt weder der Maler noch der Bildhauer ein menſchliches Geſicht, eine Stellung des Körpers, die Linien eines Gebirgszuges, das Gezweig und Blätterwerk eines Baumes jedesmal ſo auf, wie er dieſe äußeren Erſcheinungen hier oder dort in der Natur unmittelbar vor ſich ſieht, ſondern hat die Aufgabe, dieß Vorgefundene ſich zurecht zu legen, und es einer beſtimmten Situation, ſowie dem Ausdruck, der aus dem Inhalt derſelben nothwendig folgt, gemäß zu machen. Hier iſt alſo auf der einen Seite ein für ſich fertiger Inhalt, der künſtleriſch individualiſirt werden ſoll, auf der anderen Seite ſtehen ebenſo die vorhandenen Formen der Natur ſchon für ſich ſelber da, und der Künſtler hat, wenn er nun dieſe beiden Elemente, wie es ſein Beruf iſt, ineinander bilden will, in beiden Haltpunkte für die Konception und Ausführung. Indem er von ſolchen feſten Beſtimmungen ausgeht, hat er Theils das Allgemeine der Vorſtellung konkreter zu verkörpern, Theils die menſchliche Geſtalt oder ſonſtige Formen der Natur, die ihm in ihrer Einzelnheit zu Modellen dienen können, zu generaliſiren und zu vergeiſtigen. Der Muſiker dagegen abſtrahirt zwar auch nicht von allem und jedem Inhalt, ſondern findet denſelben in einem Text, den er in Muſik ſetzt, oder klei-

det ſich unabhängiger ſchon irgend eine Stimmung in die Form eines muſikaliſchen Thema's, das er dann weiter ausgeſtaltet, die eigentliche Region ſeiner Kompoſitionen aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und ſein Vertiefen in den Inhalt wird, ſtatt eines Bildens nach Außen, vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ein Ergehn ſeiner in ihm ſelbſt, und in manchen Gebieten der Muſik ſogar eine Vergewiſſerung, daß er als Künſtler frei von dem Inhalte iſt. Wenn wir nun im Allgemeinen ſchon die Thätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Losſagen von Bedrängniß und Beſchränktheit anſehn können, indem die Kunſt ſelbſt die gewaltſamſten tragiſchen Schickſale durch theoretiſches Geſtalten mildert und ſie zum Genuſſe werden läßt, ſo führt die Muſik dieſe Freiheit zur letzten Spitze. Was nämlich die bildenden Künſte durch die objektive plaſtiſche Schönheit erreichen, welche die Totalität des Menſchen, die menſchliche Natur als ſolche, das Allgemeine und Ideale, ohne die Harmonie in ſich ſelbſt zu verlieren, in der Partikularität des Einzelnen herausſtellt, das muß die Muſik in ganz anderer Weiſe ausführen. Der bildende Künſtler braucht nur dasjenige, was in der Vorſtellung eingehüllt, was ſchon von Hauſe aus darin iſt, hervor, d. h. heraus zu bringen, ſo daß alles Einzelne in ſeiner weſentlichen Beſtimmtheit nur eine nähere Explikation der Totalität iſt, welche dem Geiſte bereits durch den darzuſtellenden Inhalt vorſchwebt. Eine Figur z. B. in einem plaſtiſchen Kunſtwerke fordert in dieſer oder jener Situation einen Körper, Hände, Füße, Leib, einen Kopf mit ſolchem Ausdrucke, ſolcher Stellung, ſolche andere Figuren, ſonſtige Zuſammenhänge u. ſ. f., und jede dieſer Seiten fordert die anderen, um ſich mit ihnen zu einem in ſich ſelbſt begründeten Ganzen zuſammenzuſchließen. Die Ausbildung des Thema iſt hier nur eine genauere Analyſe deſſen, was daſſelbe ſchon an ſich ſelbſt enthält, und je ausgearbeiteter das Bild wird, das dadurch vor uns ſteht, deſto mehr koncen=

trirt ſich die Einheit und verſtärkt ſich der beſtimmtere Zuſammenhang der Theile. Der vollendeteſte Ausdruck des Einzelnen muß, wenn das Kunſtwerk ächter Art iſt, zugleich die Hervorbringung der höchſten Einheit ſeyn. Nun darf allerdings auch einem muſikaliſchen Werke die innere Gliederung und Abrundung zum Ganzen, in welchem ein Theil den anderen nöthig macht, nicht fehlen; Theils iſt aber hier die Ausführung ganz anderer Art, Theils haben wir die Einheit in einem beſchränkteren Sinne zu nehmen.

ββ) In einem muſikaliſchen Thema iſt die Bedeutung, die es ausdrücken ſoll, bereits erſchöpft; wird es nun wiederholt, oder auch zu weiteren Gegenſätzen und Vermittelungen fortgeführt, ſo erweiſen ſich dieſe Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten u. ſ. f. für das Verſtändniß leicht als überflüſſig, und gehören mehr nur der rein muſikaliſchen Ausarbeitung und dem ſich Einleben in das mannigfaltige Element harmoniſcher Unterſchiede an, die weder durch den Inhalt ſelbſt gefordert ſind, noch von ihm getragen bleiben, während in den bildenden Künſten dagegen die Ausführung des Einzelnen und in's Einzelne nur eine immer genauere Herausbebung und lebendige Analyſe des Inhalts ſelber wird. Doch läßt ſich freilich nicht läugnen, daß auch in einem muſikaliſchen Werke durch die Art und Weiſe, wie ein Thema ſich weiter leitet, ein anderes hinzukommt, und beide nun in ihrem Wechſel oder in ihrer Verſchlingung ſich forttreiben, verändern, hier untergehn, dort wieder aufzutauchen, jetzt beſiegt ſcheinen, dann wieder ſiegend eintreten, ſich ein Inhalt in ſeinen beſtimmteren Beziehungen, Gegenſätzen, Konflikten, Uebergängen, Verwickelungen und Löſungen expliciren kann. Aber auch in dieſem Falle wird durch ſolche Durcharbeitung die Einheit nicht, wie in der Skulptur und Malerei, vertiefter und koncentrirter, ſondern iſt eher eine Ausweitung, Verbreitung, ein Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung, für welche der

Inhalt, der ſich auszuſprechen hat, wohl der allgemeinere Mittelpunkt bleibt, doch das Ganze nicht ſo feſt zuſammenhält, als dieß in den Geſtalten der bildenden Kunſt, beſonders, wo ſie ſich auf den menſchlichen Organismus beſchränkt, möglich iſt.

$\gamma\gamma$) Nach dieſer Seite hin liegt die Muſik, im Unterſchiede der übrigen Künſte, dem Elemente jener formellen Freiheit des Innern zu nahe, als daß ſie ſich nicht mehr oder weniger über das Vorhandene, den Inhalt, hinaus wenden könnte. Die Erinnerung an das angenommene Thema iſt gleichſam eine Er-Innerung des Künſtlers, d. h. ein Innewerden, daß Er der Künſtler iſt, und ſich willkührlich zu ergehn und hin und her zu treiben vermag. Doch wird das freie Phantaſiren in dieſer Rückſicht ausdrücklich von einem in ſich geſchloſſenen Muſikſtück unterſchieden, das weſentlich ein gegliedertes Ganzes ausmachen ſoll. In dem freien Phantaſiren iſt die Ungebundenheit ſelber Zweck, ſo daß nun der Künſtler unter Anderem auch die Freiheit zeigen kann, bekannte Melodieen und Paſſagen in ſeine augenblickliche Produktion zu verweben, ihnen eine neue Seite abzugewinnen, ſie in mancherlei Nüancen zu verarbeiten, zu anderen überzuleiten, und von da aus ebenſo auch zum Heterogenſten fortzuſchreiten.

Im Ganzen aber ſchließt ein Muſikſtück überhaupt die Freiheit ein, es gehaltener auszuführen, und eine ſo zu ſagen plaſtiſchere Einheit zu beobachten, oder in ſubjektiver Lebendigkeit von jedem Punkte aus mit Willkühr in größeren oder geringeren Abſchweifungen ſich zu ergehn, auf dieſelbe Weiſe hin und und her zu wiegen, kapriciös einzuhalten, dieß oder das hereinbrechen und dann wieder in einem fluthenden Strome ſich fortrauſchen zu laſſen. Wenn man daher dem Maler, dem Bildhauer empfehlen muß, die Naturformen zu ſtudiren, ſo beſitzt die Muſik nicht einen ſolchen Kreis ſchon außerhalb ihrer vorhandener Formen, an welche ſie ſich zu halten genöthigt wäre. Der Umkreis ihrer Geſetzmäßigkeit und Nothwendigkeit von Formen fällt vornehmlich in das Bereich der Töne ſelbſt, welche in einen

ſo engen Zuſammenhang mit der Beſtimmtheit des Inhalts, der ſich in ſie hineinlegt, nicht eingehn, und in Rückſicht auf ihre Anwendung außerdem für die ſubjektive Freiheit der Ausführung meiſt einen weiten Spielraum übrig laſſen.

Dieß iſt der Hauptgeſichtspunkt, nach welchem man die Muſik den objektiver geſtaltenden Künſten gegenüberſtellen kann.

γ) Nach der anderen Seite drittens hat die Muſik die meiſte Verwandtſchaft mit der Poeſie, indem beide ſich deſſelben ſinnlichen Materials, des Tons, bedienen. Doch findet auch zwiſchen dieſen Künſten, ſowohl was die Behandlungsart der Töne, als auch was die Ausdrucksweiſe angeht, die größte Verſchiedenheit ſtatt.

$\alpha\alpha$) In der Poeſie, wie wir ſchon bei der allgemeinen Eintheilung der Künſte ſahen, wird nicht der Ton als ſolcher mannigfaltigen durch die Kunſt erfundenen Inſtrumenten entlockt und kunſtreich geſtaltet, ſondern der artikulirte Laut des menſchlichen Sprechorgans wird zum bloßen Redezeichen herabgeſetzt, und behält deshalb nur den Werth, eine für ſich bedeutungsloſe Bezeichnung von Vorſtellungen zu ſeyn. Dadurch bleibt der Ton überhaupt ein ſelbſtſtändiges ſinnliches Daſeyn, das, als bloßes Zeichen der Empfindungen, Vorſtellungen und Gedanken, ſeine ihm ſelbſt immanente Aeußerlichkeit und Objektivität eben darin hat, daß es nur dieß Zeichen iſt. Denn die eigentliche Objektivität des Innern als Innern beſteht nicht in den Lauten und Wörtern, ſondern darin, daß ich mir eines Gedankens, einer Empfindung u. ſ. f. bewußt bin, ſie mir zum Gegenſtande mache, und ſo in der Vorſtellung vor mir habe, oder mir ſodann, was in einem Gedanken, einer Vorſtellung liegt, entwickele, die äußeren und inneren Verhältniſſe des Inhalts meiner Gedanken auseinanderlege, die beſonderen Beſtimmungen auf einander beziehe u. ſ. f. Wir denken zwar ſtets in Worten, ohne dabei jedoch des wirklichen Sprechens zu bedürfen. Durch dieſe Gleichgültigkeit der Sprachlaute als ſinnlicher gegen den

geiſtigen Inhalt der Vorſtellungen u. ſ. f., zu deren Mittheilung ſie gebraucht werden, erhält der Ton hier wieder Selbſtſtändigkeit. In der Malerei iſt zwar die Farbe und deren Zuſammenſtellung, als bloße Farbe genommen, gleichfalls für ſich bedeutungslos, und ein gegen das Geiſtige ſelbſtſtändiges ſinnliches Element, aber Farbe als ſolche macht auch noch keine Malerei, ſondern Geſtalt und deren Ausdruck müſſen hinzukommen. Mit dieſen geiſtig beſeelten Formen tritt dann die Färbung in einen bei weitem engeren Zuſammenhang, als ihn die Sprachlaute und deren Zuſammenſetzung zu Wörtern mit den Vorſtellungen haben. — Sehen wir nun auf den Unterſchied in dem poetiſchen und muſikaliſchen Gebrauch des Tons, ſo drückt die Muſik das Tönen nicht zum Sprachlaut herunter, ſondern macht den Ton ſelbſt für ſich zu ihrem Elemente, ſo daß er, inſoweit er Ton iſt, als Zweck behandelt wird. Dadurch kann das Tonreich, da es nicht zur bloßen Bezeichnung dienen ſoll, in dieſem Freiwerden zu einer Geſtaltungsweiſe kommen, welche ihre eigene Form, als kunſtreiches Tongebilde, zu ihrem weſentlichen Zweck werden läßt. In neuerer Zeit beſonders iſt die Muſik in der Losgeriſſenheit von einem für ſich ſchon klaren Gehalt ſo in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch deſto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den ſie bieten kann, ſich nur der einen Seite der Kunſt zuwendet, dem bloßen Intereſſe nämlich für das rein Muſikaliſche der Kompoſition und deren Geſchicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner iſt, und das allgemein menſchliche Kunſtintereſſe weniger angeht.

ββ) Was nun aber die Poeſie an äußerer Objektivität verliert, indem ſie ihr ſinnliches Element, ſoweit es nur irgend der Kunſt vergönnt werden darf, zu beſeitigen weiß, das gewinnt ſie an innerer Objektivität der Anſchauungen und Vorſtellungen, welche die poetiſche Sprache vor das geiſtige Bewußtſeyn hinſtellt. Denn dieſe Anſchauungen, Empfindungen,

Gedanken hat die Phantaſie zu einer in ſich ſelbſt fertigen Welt von Begebenheiten, Handlungen, Gemüthsſtimmungen und Ausbrüchen der Leidenſchaft zu geſtalten, und bildet in dieſer Weiſe Werke aus, in welche die ganze Wirklichkeit, ſowohl der äußeren Erſcheinung als dem innern Gehalt nach, für unſere geiſtige Empfindung, Anſchauung und Vorſtellung wird. Dieſer Art der Objektivität muß die Muſik, inſofern ſie ſich in ihrem eigenen Felde ſelbſtſtändig halten will, entſagen. Das Tonreich nämlich hat, wie ich bereits angab, wohl ein Verhältniß zum Gemüth, und ein Zuſammenſtimmen mit den geiſtigen Bewegungen deſſelben, weiter aber als zu einem immer unbeſtimmteren Sympathiſiren kommt es nicht, obſchon nach dieſer Seite hin ein muſikaliſches Werk, wenn es aus dem Gemüthe ſelbſt entſprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen iſt, eben ſo reichhaltig wieder zurückwirken kann. — Unſere Empfindungen gehen ferner auch ſonſt ſchon aus ihrem Elemente der unbeſtimmten Innigkeit in einem Gehalt und der ſubjektiven Verwebung mit demſelben zur konkreteren Anſchauung und allgemeineren Vorſtellung dieſes Inhalts hinüber. Dieß kann nun auch bei einem muſikaliſchen Werke geſchehen, ſobald die Empfindungen, die es in uns ſeiner eigenen Natur und künſtleriſchen Beſeelung nach erregt, ſich in uns zu näheren Anſchauungen und Vorſtellungen ausbilden, und ſomit auch die Beſtimmtheit der Gemüthseindrücke in feſteren Anſchauungen und allgemeineren Vorſtellungen zum Bewußtſeyn bringen. Dieß iſt dann aber unſere Vorſtellung und Anſchauung, zu der wohl das Muſikwerk den Anſtoß gegeben, die es jedoch nicht ſelber durch ſeine muſikaliſche Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat. Die Poeſie hingegen ſpricht die Empfindungen, Anſchauungen und Vorſtellungen ſelber aus, und vermag uns auch ein Bild äußerer Gegenſtände zu entwerfen, obgleich ſie ihrer Seits weder die deutliche Plaſtik der Skulptur und Malerei, noch die Seeleninnigkeit der Muſik erreichen kann, und

deshalb unſere ſonſtige ſinnliche Anſchauung und ſprachloſe Gemüthsauffaſſung zur Ergänzung heranrufen muß.

$\gamma\gamma$) Drittens aber bleibt die Muſik nicht in dieſer Selbſtſtändigkeit gegen die Dichtkunſt und den geiſtigen Gehalt des Bewußtſeyns ſtehn, ſondern verſchwiſtert ſich mit einem durch die Poeſie ſchon fertig ausgebildeten und als Verlauf von Empfindungen, Betrachtungen, Begebniſſen und Handlungen klar ausgeſprochenen Inhalt. Soll jedoch die muſikaliſche Seite eines ſolchen Kunſtwerkes das Weſentliche und Hervorſtechende deſſelben bleiben, ſo darf die Poeſie als Gedicht, Drama u. ſ. f. nicht für ſich mit dem Anſpruch auf eigenthümliche Gültigkeit heraustreten. Ueberhaupt iſt innerhalb dieſer Verbindung von Muſik und Poeſie das Uebergewicht der einen Kunſt nachtheilig für die andre. Wenn daher der Text als poetiſches Kunſtwerk für ſich von durchaus ſelbſtſtändigem Werth iſt, ſo darf derſelbe von der Muſik nur eine geringe Unterſtützung erwarten; wie z. B. die Muſik in den dramatiſchen Chören der Alten eine bloß untergeordnete Begleitung war. Erhält aber umgekehrt die Muſik die Stellung einer für ſich unabhängigeren Eigenthümlichkeit, ſo kann wiederum der Text ſeiner poetiſchen Ausführung nach nur oberflächlicher ſeyn, und muß für ſich bei allgemeinen Empfindungen und allgemein gehaltenen Vorſtellungen ſtehen bleiben. Poetiſche Ausarbeitungen tiefer Gedanken geben ebenſowenig einen guten muſikaliſchen Text ab, als Schilderungen äußerer Naturgegenſtände oder beſchreibende Poeſie überhaupt. Lieder, Opernarien, Texte von Oratorien u. ſ. f. können daher, was die nähere poetiſche Ausführung angeht, mager und von einer gewiſſen Mittelmäßigkeit ſeyn; der Dichter muß ſich, wenn der Muſiker freien Spielraum behalten ſoll, nicht als Dichter bewundern laſſen wollen. Nach dieſer Seite hin ſind beſonders die Italiener, wie z. B. Metaſtaſio und Andere von großer Geſchicklichkeit geweſen, während Schiller's Gedichte, die auch zu ſolchem Zweck in keiner Weiſe gemacht ſind, ſich zur muſikaliſchen Kompoſition als ſehr

ſchwerfällig und unbrauchbar erweiſen. Wo die Muſik zu einer kunſtmäßigeren Ausbildung kommt, verſteht man vom Text ohnehin wenig oder nichts, beſonders bei unſerer deutſchen Sprache und Ausſprache. Daher iſt es denn auch eine unmuſikaliſche Richtung, das Hauptgewicht des Intereſſes auf den Text zu legen. Ein italieniſches Publikum z. B. ſchwatzt während der unbedeutenderen Scenen einer Oper, ißt, ſpielt Karten u. ſ. f., beginnt aber irgend eine hervorſtechende Arie, oder ſonſt ein wichtiges Muſikſtück, ſo iſt jeder von höchſter Aufmerkſamkeit. Wir Deutſchen dagegen nehmen das größte Intereſſe an dem Schickſal und den Reden der Opernprinzen und Prinzeſſinnen mit ihren Bedienten, Schildknappen, Vertrauten und Zofen, und es giebt vielleicht auch jetzt noch ihrer viele, welche, ſobald der Geſang anfängt, bedauern, daß das Intereſſe unterbrochen wird, und ſich dann mit Schwatzen aushelfen. — Auch in geiſtlichen Muſiken iſt der Text meiſtentheils entweder ein bekanntes Credo, oder ſonſt aus einzelnen Pſalmenſtellen zuſammen gebracht, ſo daß die Worte nur als Veranlaſſung zu einem muſikaliſchen Kommentar anzuſehn ſind, der für ſich eine eigene Ausführung wird, und nicht etwa nur den Text heben ſoll, ſondern von demſelben mehr nur das Allgemeine des Inhalts in der ähnlichen Art hernimmt, in welcher ſich etwa die Malerei ihre Stoffe aus der heiligen Geſchichte auswählt.

b) Fragen wir nun zweitens nach der von den übrigen Künſten unterſchiedenen Auffaſſungsweiſe, in deren Form die Muſik, ſey ſie begleitend oder von einem beſtimmten Text unabhängig, einen beſonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann, ſo ſagte ich bereits früher, daß die Muſik unter allen Künſten die meiſte Möglichkeit in ſich ſchließe, ſich nicht nur von jedem wirklichen Text, ſondern auch von dem Ausdruck irgend eines beſtimmten Inhalts zu befreien, um ſich bloß in einem in ſich abgeſchloſſenen Verlauf von Zuſammenſtellungen, Veränderungen, Gegenſätzen und Vermittelungen zu befriedigen,

welche innerhalb des rein muſikaliſchen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Muſik leer, bedeutungslos, und iſt, da ihr die eine Hauptſeite aller Kunſt, der geiſtige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunſt zu rechnen. Erſt wenn ſich in dem ſinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geiſtiges in angemeſſener Weiſe ausdrückt, erhebt ſich auch die Muſik zur wahren Kunſt, gleichgültig, ob dieſer Inhalt für ſich ſeine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte, oder unbeſtimmter aus den Tönen und deren harmoniſchen Verhältniſſen und melodiſchen Beſeelung müſſe empfunden werden.

α) In dieſer Rückſicht beſteht die eigenthümliche Aufgabe der Muſik darin, daß ſie jedweden Inhalt nicht ſo für den Geiſt macht, wie dieſer Inhalt als allgemeine Vorſtellung im Bewußtſeyn liegt, oder als beſtimmte äußere Geſtalt für die Anſchauung ſonſt ſchon vorhanden iſt, oder durch die Kunſt ſeine gemäßere Erſcheinung erhält, ſondern in der Weiſe, in welcher er in der Sphäre der ſubjektiven Innerlichkeit lebendig wird. Dieſes in ſich eingehüllte Leben und Weben für ſich in Tönen wiederklingen zu laſſen, oder den ausgeſprochenen Worten und Vorſtellungen hinzuzufügen, und die Vorſtellungen in dieſes Element zu verſenken, um ſie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, iſt das der Muſik zuzutheilende ſchwierige Geſchäft.

$\alpha\alpha$) Die Innerlichkeit als ſolche iſt daher die Form, in welcher ſie ihren Inhalt zu faſſen vermag, und dadurch befähigt iſt, alles in ſich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehn und ſich vornehmlich in die Form der Empfindung kleiden kann. Hierin liegt dann aber zugleich die Beſtimmung, daß die Muſik nicht darf für die Anſchauung arbeiten wollen, ſondern ſich darauf beſchränken muß, die Innerlichkeit dem Innern faßbar zu machen, ſey es nun, daß ſie die ſubſtantielle innere Tiefe eines Inhalts als ſolchen will in die Tiefen des Gemüths

eindringen laſſen, oder daß ſie es vorzieht, das Leben und Weben eines Gehalts in einem einzelnen *ſubjektiven* Innern darzuſtellen, ſo daß ihr dieſe ſubjektive Innigkeit ſelbſt zu ihrem eigentlichen Gegenſtande wird.

$\beta\beta$) Die abſtrakte Innerlichkeit nun hat zu ihrer nächſten Beſonderung, mit welcher die Muſik in Zuſammenhang kommt, die *Empfindung*, die ſich erweiternde Subjektivität des Ich, die zwar zu einem Inhalt fortgeht, denſelben aber noch in dieſer unmittelbaren Beſchloſſenheit im Ich, und äußerlichkeitsloſen Beziehung auf das Ich läßt. Dadurch bleibt die Empfindung immer nur das Umkleidende des Inhalts, und dieſe Sphäre iſt es, welche von der Muſik in Anſpruch genommen wird.

$\gamma\gamma$) Hier breitet ſie ſich dann zum Ausdruck aller *beſonderen* Empfindungen auseinander, und alle Nüancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenſo die Gradationen der Angſt, Bekümmerniß, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnſucht u. ſ. f., und endlich der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe u. ſ. f. werden zu der eigenthümilchen Sphäre des muſikaliſchen Ausdrucks.

β) Schon außerhalb der Kunſt iſt der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendigſte Aeußerung von Seelenzuſtänden und Empfindungen, das Ach und Oh des Gemüths. Es liegt eine Selbſtproduktion und Objektivität der Seele als Seele darin, ein Ausdruck, der in der Mitte ſteht zwiſchen der bewußtloſen Verſenkung und der Rückkehr in ſich zu innerlichen beſtimmten Gedanken, und ein Hervorbringen, das nicht praktiſch, ſondern theoretiſch iſt, wie auch der Vogel in ſeinem Geſang dieſen Genuß und dieſe Produktion ſeiner ſelbſt hat. —

Der bloß natürliche Ausdruck jedoch der Interjektionen iſt noch keine Muſik, denn dieſe Ausrufungen ſind zwar keine artikulirte willkührliche Zeichen von Vorſtellungen, wie die Sprach-

laute, und ſagen deshalb auch nicht einen vorgeſtellten Inhalt in ſeiner Allgemeinheit als Vorſtellung aus, ſondern geben am Tone und im Tone ſelber eine Stimmung und Empfindung kund, die ſich unmittelbar in dergleichen Töne hineinlegt und dem Herzen durch das Herausſtoßen derſelben Luft macht; dennoch aber iſt dieſe Befreiung noch keine Befreiung durch die Kunſt. Die Muſik muß im Gegentheil die Empfindungen in beſtimmte Tonverhältniſſe bringen, und den Naturausdruck ſeiner Wildheit, ſeinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen.

γ) So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Muſik, doch ſie ſelbſt iſt erſt Kunſt als die kadenzirte Interjektion, und hat ſich in dieſer Rückſicht ihr ſinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poeſie künſtleriſch zuzubereiten, ehe daſſelbe befähigt wird, in kunſtgemäßer Weiſe den Inhalt des Geiſtes auszudrücken. Die nähere Art und Weiſe, in welcher das Tonbereich zu ſolcher Angemeſſenheit verarbeitet wird, haben wir erſt ſpäter zu betrachten, für jetzt will ich nur die Bemerkung wiederholen, daß die Töne in ſich ſelbſt eine Totalität von Unterſchieden ſind, die zu den mannigfaltigſten Arten unmittelbarer Zuſammenſtimmungen, weſentlicher Gegenſätze, Widerſprüche und Vermittelungen ſich entzweien und verbinden können. Dieſen Gegenſätzen und Einigungen, ſowie der Verſchiedenheit ihrer Bewegungen und Uebergänge, ihres Eintretens, Fortſchreitens, Kämpfens, Sichauflöſens und Verſchwindens entſpricht in näherer oder entfernterer Beziehung die innere Natur ſowohl dieſes oder jenes Inhalts, als auch der Empfindungen, in deren Form ſich Herz und Gemüth ſolch eines Inhalts bemächtigen, ſo daß nun dergleichen Tonverhältniſſe, in dieſer Gemäßheit aufgefaßt und geſtaltet, den beſeelteen Ausdruck deſſen geben, was als beſtimmter Inhalt im Geiſt vorhanden iſt.

Der inneren einfachen Weſenheit aber eines Inhalts erweiſt ſich das Element des Tones darum verwandter als das

bisherige ſinnliche Material, weil der Ton, ſtatt ſich zu räumlichen Geſtalten zu befeſtigen, und als die Mannigfaltigkeit des Neben- und Außereinanders Beſtand zu erhalten, vielmehr dem ideellen Bereich der Zeit anheimfällt, und deshalb nicht zu dem Unterſchiede des einfachen Innern und der konkreten leiblichen Geſtalt und Erſcheinung fortgeht. Daſſelbe gilt für die Form der Empfindung eines Inhalts, deren Ausdruck der Muſik hauptſächlich zukommt. In der Anſchauung und Vorſtellung nämlich tritt wie beim ſelbſtbewußten Denken bereits die nothwendige Unterſcheidung des anſchauenden, vorſtellenden, denkenden Ich und des angeſchauten, vorgeſtellten oder gedachten Gegenſtandes ein; in der Empfindung aber iſt dieſer Unterſchied ausgelöſcht, oder vielmehr noch gar nicht herausgeſtellt, ſondern der Inhalt trennungslos mit dem Innern als ſolchen verwoben. Wenn ſich daher die Muſik auch als begleitende Kunſt mit der Poeſie, oder umgekehrt die Poeſie ſich als verdeutlichende Dollmetſcherin mit der Muſik verbindet, ſo kann doch die Muſik nicht äußerlich veranſchaulichen, oder Vorſtellungen und Gedanken, wie ſie als Vorſtellungen und Gedanken vom Selbſtbewußtſeyn gefaßt werden, wiedergeben wollen, ſondern ſie muß wie geſagt entweder die einfache Natur eines Inhalts in ſolchen Tonverhältniſſen an die Empfindung bringen, wie ſie dem innern Verhältniß dieſes Inhalts verwandt ſind, oder näher diejenige Empfindung ſelber, welche der Inhalt von Anſchauungen und Vorſtellungen in dem ebenſo mitempfindenden als vorſtellenden Geiſte erregen kann, durch ihre die Poeſie begleitenden und verinnigenden Töne auszudrükken ſuchen.

c) Aus dieſer Richtung läßt ſich nun auch drittens die Macht herleiten, mit welcher die Muſik hauptſächlich auf das Gemüth als ſolches einwirkt, das weder zu verſtändigen Betrachtungen fortgeht, noch das Selbſtbewußtſeyn zu vereinzelten Anſchauungen zerſtreut, ſondern in der Innigkeit und unaufge-

ſchloſſenen Tiefe der Empfindung zu leben gewohnt iſt. Denn gerade dieſe Sphäre, der innere Sinn, das abſtrakte ſich ſelbſt Vernehmen iſt es, was die Muſik erfaßt, und dadurch auch den Sitz der inneren Veränderungen, das Herz und Gemüth, als dieſen einfachen koncentrirten Mittelpunkt des ganzen Menſchen, in Bewegung bringt.

α) Die Skulptur beſonders giebt ihren Kunſtwerken ein ganz für ſich beſtehendes Daſeyn, eine ſowohl dem Inhalt als auch der äußeren Kunſterſcheinung nach in ſich beſchloſſene Objektivität. Ihr Gehalt iſt die zwar individuell belebte doch ſelbſtſtändig auf ſich beruhende Subſtantialität des Geiſtigen, ihre Form die räumlich totale Geſtalt. Deshalb behält auch ein Skulpturwerk als Objekt der Anſchauung die meiſte Selbſtſtändigkeit. Mehr ſchon, wie wir bereits bei der Betrachtung der Malerei (Aeſth. Bd. III. S. 21.) ſahen, tritt das Gemälde mit dem Beſchauer in einen näheren Zuſammenhang, Theils des in ſich ſubjektiveren Inhalts wegen, den es darſtellt, Theils in Betreff auf den bloßen Schein der Realität, welchen es giebt, und dadurch beweiſt, daß es nichts für ſich Selbſtſtändiges, ſondern im Gegentheil weſentlich nur für Anderes, für das beſchauende und empfindende Subjekt ſeyn wolle. Doch auch vor einem Gemälde noch bleibt uns eine ſelbſtſtändigere Freiheit übrig, indem wir es immer nur mit einem außerhalb vorhandenen Objekt zu thun haben, das durch die Anſchauung allein an uns kommt, und dadurch erſt auf die Empfindung und Vorſtellung wirkt. Der Beſchauer kann deshalb an dem Kunſtwerke ſelbſt hin und her gehn, dieß oder das daran bemerken, ſich das Ganze, da es ihm Stand hält, analyſiren, vielfache Reflexionen darüber anſtellen, und ſich ſomit die volle Freiheit für ſeine unabhängige Betrachtung bewahren.

αα) Das muſikaliſche Kunſtwerk dagegen geht zwar als Kunſtwerk überhaupt gleichfalls zu dem Beginn einer Unterſcheidung von genießendem Subjekt und objektiven Werke fort, in-

dem es in ſeinen wirklich erklingenden Tönen ein vom Innern verſchiedenes ſinnliches Daſeyn erhält; Theils aber ſteigert ſich dieſer Gegenſatz nicht, wie in der bildenden Kunſt, zu einem dauernden äußerlichen Beſtehen im Raume und zur Anſchaubarkeit einer für ſich ſeyenden Objektivität, ſondern verflüchtigt umgekehrt ſeine reale Exiſtenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derſelben, — Theils macht die Muſik nicht die Trennung des äußerlichen Materials von dem geiſtigen Inhalt wie die Poeſie, in welcher die Seite der Vorſtellung ſich von dem Ton der Sprache unabhängiger, und von dieſer Aeußerlichkeit unter allen Künſten am meiſten abgeſondert, in einem eigenthümlichen Gange geiſtiger Phantaſiegeſtalten als ſolcher ausbildet. Freilich könnte hier bemerkt werden, daß die Muſik, nach dem, was ich vorhin anführte, umgekehrt wieder die Töne von ihrem Inhalte loslöſen und ſie dadurch verſelbſtſtändigen könne, dieſe Befreiung aber iſt nicht das eigentlich Kunſtgemäße, das im Gegentheil darin beſteht, die harmoniſche und melodiſche Bewegung ganz zum Ausdruck des einmal erwählten Inhalts und der Empfindungen zu verwenden, welche derſelbe zu erwekken im Stande iſt. Indem nun der muſikaliſche Ausdruck das Innere ſelbſt, den inneren Sinn der Sache und Empfindung, zu ſeinem Gehalt, und den in der Kunſt wenigſtens nicht zu Raumfiguren fortſchreitenden, in ſeinem ſinnlichen Daſeyn ſchlechthin vergänglichen Ton hat, ſo dringt ſie mit ihren Bewegungen unmittelbar in den inneren Sitz aller Bewegungen der Seele ein. Sie befängt daher das Bewußtſeyn, das keinem Objekt mehr gegenüberſteht, und im Verluſt dieſer Freiheit von dem fortfluthenden Strom der Töne ſelber mit fortgeriſſen wird. Doch iſt auch hier, bei den verſchiedenartigen Richtungen, zu denen die Muſik auseinandertreten kann, eine verſchiedenartige Wirkung möglich. Wenn nämlich der Muſik ein tieferer Inhalt oder überhaupt ein ſeelenvollerer Ausdruck abgeht, ſo kann es geſchehen, daß wir uns einer Seits ohne weitere innere Bewegung

an dem bloß ſinnlichen Klang und Wohllaut erfreun, oder auf der anderen Seite mit den Betrachtungen des Verſtandes den harmoniſchen und melodiſchen Verlauf verfolgen, von welchem das innere Gemüth nicht weiter berührt und fortgeführt wird. Ja es giebt bei der Muſik vornehmlich eine ſolche bloße Verſtandesanalyſe, für welche im Kunſtwerke nichts anderes vorhanden iſt, als die Geſchicklichkeit eines virtuoſen Machwerks. Abſtrahiren wir aber von dieſer Verſtändigkeit und laſſen uns unbefangen gehen, ſo zieht uns das muſikaliſche Kunſtwerk ganz in ſich hinein und trägt uns mit ſich fort, abgeſehen von der Macht, welche die Kunſt als Kunſt im Allgemeinen über uns ausübt. Die eigenthümliche Gewalt der Muſik iſt eine elementariſche Macht, d. h. ſie liegt in dem Elemente des Tones, in welchem ſich hier die Kunſt bewegt.

ββ) Von dieſem Elemente wird das Subjekt nicht nur dieſer oder jener Beſonderheit nach ergriffen, oder bloß durch einen beſtimmten Inhalt gefaßt, ſondern ſeinem einfachen Selbſt, dem Centrum ſeines geiſtigen Daſeyns nach in das Werk hineingehoben und ſelber in Thätigkeit geſetzt. So haben wir z. B. bei hervorſtechenden leicht fortrauſchenden Rhythmen ſogleich Luſt, den Takt mitzuſchlagen, die Melodie mitzuſingen, und bei Tanzmuſik kommt es Einem gar in die Beine: — überhaupt das Subjekt iſt als dieſe Perſon mit in Anſpruch genommen. Bei einem bloß regelmäßigen Thun umgekehrt, das, inſoweit es in die Zeit fällt, durch dieſe Gleichförmigkeit taktmäßig wird, und keinen ſonſtigen weiteren Inhalt hat, fordern wir einer Seits eine Aeußerung dieſer Regelmäßigkeit als ſolcher, damit dieß Thun in einer ſelbſt ſubjektiven Weiſe für das Subjekt werde, anderer Seits verlangen wir eine nähere Erfüllung dieſer Gleichheit. Beides bietet die muſikaliſche Begleitung dar. In ſolcher Weiſe wird dem Marſch der Soldaten Muſik hinzugefügt, welche das Innere zu der Regel des Marſches anregt, das Subjekt in dieß Geſchäfte verſenkt, und es harmoniſch mit

dem, was zu thun iſt, erfüllt. In der ähnlichen Art iſt ebenſo die regelloſe Unruhe an einer table d'hôte unter vielen Menſchen, und die unbefriedigende Anregung durch ſie läſtig; dieſes Hin- und Herlaufen, Klappern, Schwätzen ſoll geregelt, und da man es nächſt dem Eſſen und Trinken mit der leeren Zeit zu thun hat, die Leerheit ausgefüllt werden. Auch bei dieſer Gelegenheit wie bei ſo vielen anderen tritt die Muſik hülfreich ein, und wehrt außerdem andere Gedanken, Zerſtreuungen und Einfälle ab.

γγ) Hierin zeigt ſich zugleich der Zuſammenhang des ſubjektiven Innern mit der Zeit als ſolcher, welche das allgemeine Element der Muſik ausmacht. Die Innerlichkeit nämlich als ſubjektive Einheit iſt die thätige Negation des gleichgültigen Nebeneinanderbeſtehens im Raum, und damit negative Einheit. Zunächſt aber bleibt dieſe Identität mit ſich ganz abſtrakt und leer, und beſteht nur darin, ſich ſelbſt zum Objekt zu machen, doch dieſe Objektivität, die ſelbſt nur ideeller Art und daſſelbe was das Subjekt iſt, aufzuheben, um dadurch ſich als die ſubjektive Einheit hervorzubringen. Die gleich ideelle negative Thätigkeit iſt in ihrem Bereiche der Aeußerlichkeit die Zeit. Denn erſtens tilgt ſie das gleichgültige Nebeneinander des Räumlichen und zieht die Kontinuität deſſelben zum Zeitpunkt, zum Jetzt zuſammen. Der Zeitpunkt aber erweiſt ſich zweitens ſogleich als Negation ſeiner, indem dieſes Jtzt, ſobald es iſt, zu einem anderen Jtzt ſich aufhebt, und dadurch ſeine negative Thätigkeit hevorkehrt. Drittens kommt es zwar, der Aeußerlichkeit wegen, in deren Elemente die Zeit ſich bewegt, nicht zur wahrhaft ſubjektiven Einheit des erſten Zeitpunkts mit dem anderen, zu dem ſich das Jtzt aufhebt, aber das Jtzt bleibt dennoch in ſeiner Veränderung immer daſſelbe; denn jeder Zeitpunkt iſt ein Jtzt, und von dem anderen, als bloßer Zeitpunkt genommen, ebenſo ununterſchieden, als das abſtrakte Ich von dem Objekt, zu dem es ſich aufhebt, und in demſelben,

da dieß Objekt nur das leere Ich ſelber iſt, mit ſich zuſammengeht.

Näher nun gehört das wirkliche Ich ſelber der Zeit an, mit der es, wenn wir von dem konkreten Inhalt des Bewußtſeyns und Selbſtbewußtſeyns abſtrahiren, zuſammenfällt, inſofern es nichts iſt, als dieſe leere Bewegung, ſich als ein Anderes zu ſetzen und dieſe Veränderung aufzuheben, d. h. ſich ſelbſt, das Ich und nur das Ich als ſolches darin zu erhalten. Ich iſt in der Zeit, und die Zeit iſt das Seyn des Subjekts ſelber. Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als ſolche das weſentliche Element abgiebt, in welchem der Ton in Rückſicht auf ſeine muſikaliſche Geltung Exiſtenz gewinnt, und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts iſt, ſo dringt der Ton, ſchon dieſer Grundlage nach, in das Selbſt ein, faßt daſſelbe ſeinem einfachſten Daſeyn nach, und ſetzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung, während die anderweitige Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine beſtimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt.

Dieß iſt es, was ſich als weſentlicher Grund für die elementariſche Macht der Muſik angeben läßt.

β) Daß nun aber die Muſik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloß abſtrakte Tönen in ſeiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muß, iſt ein Inhalt, eine geiſtvolle Empfindung für das Gemüth, und der Ausdruck, die Seele dieſes Inhalts in den Tönen.

Wir dürfen deshalb keine abgeſchmackte Meinung von der Allgewalt der Muſik als ſolcher hegen, von der uns die alten Skribenten, heilige und profane, ſo mancherlei fabelhafte Geſchichten erzählen. Schon bei den Civiliſationswundern des Orpheus reichten die Töne und deren Bewegung wohl für die wilden Beſtien, die ſich zahm um ihn herumlagerten, nicht aber

für die Menſchen aus, welche den Inhalt einer höheren Lehre forderten. Wie denn auch die Hymnen, welche unter Orpheus Namen, wenn auch nicht in ihrer urſprünglichen Geſtalt, auf uns gekommen ſind, mythologiſche und ſonſtige Vorſtellungen enthalten. In der ähnlicheu Weiſe ſind auch die Kriegeslieder des Tyrtäus berühmt, durch welche, wie erzählt wird, die Lacedämonier, nach ſo langen vergeblichen Kämpfen zu einer unwiderſtehlichen Begeiſterung angefeuert, endlich den Sieg gegen die Meſſenier durchſetzten. Auch hier war der Inhalt der Vorſtellungen, zu welchen dieſe Elegien anregten, die Hauptſache, obſchon auch der muſikaliſchen Seite, bei barbariſchen Völkern und in Zeiten tief aufgewühlter Leidenſchaften vornehmlich, ihr Werth und ihre Wirkung nicht abzuſprechen iſt. Die Pfeifen der Hochländer trugen weſentlich zur Anfeurung des Muthes bei, und die Gewalt der Marſeillaiſe, des ça ira u. ſ. f. in der franzöſiſchen Revolution iſt nicht zu läugnen. Die eigentliche Begeiſterung aber findet ihren Grund in der beſtimmten Idee, in dem wahrhaften Intereſſe des Geiſtes, von welchem eine Nation erfüllt iſt, und das nun durch die Muſik zur augenblicklich lebendigeren Empfindung gehoben werden kann, indem die Töne, der Rhythmus, die Melodie das ſich dahingebende Subjekt mit ſich fortreißen. In jetziger Zeit aber werden wir die Muſik nicht für fähig halten, durch ſich ſelbſt ſchon ſolche Stimmung des Muths und der Todesverachtung hervorzubringen. Man hat z. B. heutigen Tages faſt bei allen Armeen recht gute Regiments-Muſik, die beſchäftigt, abzieht, zum Marſch antreibt, zum Angriff anfeuert. Aber damit meint man nicht den Feind zu ſchlagen; durch bloßes Vorblaſen und Trommeln kommt der Muth noch nicht, und man müßte viel Poſaunen zuſammenbringen, ehe eine Feſtung vor ihrem Schalle zuſammenſtürzte wie die Mauern von Jericho. Gedankenbegeiſterung, Kanonen, Genie des Feldherrn machen's jetzt, und nicht die Muſik, die nur noch als Stütze für die

Mächte gelten kann, welche ſonſt ſchon das Gemüth erfüllt und befangen haben.

γ) Eine letzte Seite in Rückſicht auf die ſubjektive Wirkung der Töne liegt in der Art und Weiſe, in welcher das muſikaliſche Kunſtwerk im Unterſchiede von anderen Kunſtwerken an uns kommt. Indem nämlich die Töne nicht, wie Bauwerke, Statuen, Gemälde, für ſich einen dauernden objektiven Beſtand haben, ſondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauſchen ſchon wieder verſchwinden, ſo bedarf das muſikaliſche Kunſtwerk einer Seits ſchon dieſer bloß momentanen Exiſtenz wegen einer ſtets wiederholten Reproduktion. Doch hat die Nothwendigkeit ſolch einer erneuten Verlebendigung noch einen anderen tieferen Sinn. Denn inſofern es das ſubjektive Innere ſelbſt iſt, das die Muſik ſich mit dem Zwecke zum Inhalt nimmt, ſich nicht als äußere Geſtalt und objektiv daſtehendes Werk, ſondern als ſubjektive Innerlichkeit zur Erſcheinung zu bringen, ſo muß die Aeußerung ſich auch unmittelbar als Mittheilung eines lebendigen Subjekts ergeben, in welche daſſelbe ſeine ganze eigene Innerlichkeit hineinlegt. Am meiſten iſt dieß im Geſang der menſchlichen Stimme, relativ jedoch auch ſchon in der Inſtrumentalmuſik der Fall, die nur durch ausübende Künſtler und deren lebendige, ebenſo geiſtige als techniſche Geſchicklichkeit zur Ausführung zu gelangen vermag.

Durch dieſe Subjektivität in Rückſicht auf die Verwirklichung des muſikaliſchen Kunſtwerks vervollſtändigt ſich erſt die Bedeutung des Subjektiven in der Muſik, das nun aber nach dieſer Richtung hin ſich auch zu dem einſeitigen Extrem iſoliren kann, daß die ſubjektive Virtuoſität der Reproduktion als ſolcher zum alleinigen Mittelpunkte und Inhalte des Genuſſes gemacht wird.

Mit dieſen Bemerkungen will ich es in Betreff auf den allgemeinen Charakter der Muſik genug ſeyn laſſen.

2. Beſondere Beſtimmtheit der muſikaliſchen Ausdrucksmittel.

Nachdem wir bisher die Muſik nur nach der Seite hin betrachtet haben, daß ſie den Ton zum Tönen der ſubjektiven Innerlichkeit geſtalten und beſeelen müſſe, fragt es ſich jetzt weiter, wodurch es möglich und nothwendig werde, daß die Töne kein bloßer Naturſchrei der Empfindung, ſondern der ausgebildete Kunſtausdruck derſelben ſeyen. Denn die Empfindung als ſolche hat einen Inhalt, der Ton als bloßer Ton aber iſt inhaltlos; er muß deshalb erſt durch eine künſtleriſche Behandlung fähig werden, den Ausdruck eines innern Lebens in ſich aufzunehmen. Im Allgemeinſten läßt ſich über dieſen Punkt Folgendes feſtſtellen.

Jeder Ton iſt eine ſelbſtſtändige, in ſich fertige Exiſtenz, die ſich jedoch weder zur lebendigen Einheit, wie die thieriſche oder menſchliche Geſtalt, gliedert und ſubjektiv zuſammenfaßt, noch auf der anderen Seite, wie ein beſonderes Glied des leiblichen Organismus, oder irgend ein einzelner Zug des geiſtig oder animaliſch belebten Körpers, an ihm ſelber zeigt, daß dieſe Beſonderheit nur erſt in der beſeelten Verbindung mit den übrigen Gliedern und Zügen überhaupt exiſtiren, und Sinn, Bedeutung und Ausdruck gewinnen könne. Dem äußerlichen Material nach beſteht zwar ein Gemälde aus einzelnen Strichen und Farben, die auch für ſich ſchon daſeyn können, die eigentliche Materie dagegen, die ſolche Striche und Farben erſt zum Kunſtwerk macht, die Linien, Flächen u. ſ. f. der Geſtalt, haben nur erſt als konkretes Ganzes einen Sinn. Der einzelne Ton dagegen iſt für ſich ſelbſtſtändiger und kann auch bis auf einen gewiſſen Grad durch Empfindung beſeelt werden und einen beſtimmten Ausdruck erhalten.

Umgekehrt aber, indem der Ton kein bloß unbeſtimmtes Rauſchen und Klingen iſt, ſondern erſt durch ſeine Beſtimmtheit und Reinheit in derſelben überhaupt muſikaliſche Geltung

hat, ſteht er unmittelbar durch dieſe Beſtimmtheit, ſowohl ſeinem realen Klingen als auch ſeiner zeitlichen Dauer nach, in Beziehung auf andere Töne, ja dieſes Verhältniß theilt ihm erſt ſeine eigentliche wirkliche Beſtimmtheit und mit ihr den Unterſchied, Gegenſatz gegen andere oder die Einheit mit anderen zu.

Bei der relativeren Selbſtſtändigkeit bleibt den Tönen dieſe Beziehung jedoch etwas Aeußerliches, ſo daß die Verhältniſſe, in welche ſie gebracht werden, nicht den einzelnen Tönen ſelbſt in der Weiſe ihrem Begriff nach angehört, wie den Gliedern des animaliſchen und menſchlichen Organismus oder auch den Formen der landſchaftlichen Natur. Die Zuſammenſtellung verſchiedener Töne zu beſtimmten Verhältniſſen iſt daher etwas, wenn auch nicht dem Weſen des Tons Widerſtrebendes, doch aber erſt Gemachtes und nicht ſonſt ſchon in der Natur Vorhandenes. Solche Beziehung geht inſofern von einem Dritten aus, und iſt nur für einen Dritten, für den nämlich, welcher dieſelbe auffaßt.

Dieſer Aeußerlichkeit des Verhältniſſes wegen beruht die Beſtimmtheit der Töne und ihrer Zuſammenſtellung in dem Quantum, in Zahlenverhältniſſen, welche allerdings in der Natur des Tons ſelbſt begründet ſind, doch von der Muſik in einer Weiſe gebraucht werden, die erſt durch die Kunſt ſelbſt gefunden und aufs mannigfaltigſte nüancirt iſt.

Nach dieſer Seite hin macht nicht die Lebendigkeit an und für ſich, als organiſche Einheit, die Grundlage der Muſik aus, ſondern die Gleichheit, Ungleichheit u. ſ. f. überhaupt die Verſtandesform, wie ſie im Quantitativen herrſchend iſt. Soll daher beſtimmt von den muſikaliſchen Tönen geſprochen werden, ſo ſind die Angaben nur nach Zahlenverhältniſſen, ſowie nach den willkührlichen Buchſtaben zu machen, durch welche man die Töne bei uns nach dieſen Verhältniſſen zu bezeichnen gewohnt iſt.

In ſolcher Zurückführbarkeit auf bloße Quanta und deren verſtändige, äußerliche Beſtimmtheit hat die Muſik ihre vor-

nehmlichſte Verwandtſchaft mit der Architektur, indem ſie wie dieſe ſich ihre Erfindungen auf der feſten Baſis und dem Gerüſte von Proportionen auferbaut, die ſich nicht an und für ſich zu einer organiſchen freien Gliederung, in welcher mit der einen Beſtimmtheit ſogleich die übrigen gegeben ſind, auseinanderbreitet und zu lebendiger Einheit zuſammenſchließt, ſondern erſt in den weiteren Herausbildungen, welche ſie aus jenen Verhältniſſen hervorgehn läßt, anfängt, zur freien Kunſt zu werden. Bringt es nun die Architektur in dieſer Befreiung nicht weiter, als zu einer Harmonie der Formen und zu der charakteriſtiſchen Beſeelung einer geheimen Eurhythmie, ſo ſchlägt ſich dagegen die Muſik, da ſie das innerſte ſubjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat, zu dem tiefſten Gegenſatz dieſer freien Innerlichkeit und jener quantitativen Grundverhältniſſe auseinander. In dieſem Gegenſatze darf ſie jedoch nicht ſtehn bleiben, ſondern erhält die ſchwierige Aufgabe, ihn ebenſo in ſich aufzunehmen als zu überwinden, indem ſie den freien Bewegungen des Gemüths, die ſie ausdrückt, durch jene nothwendigen Proportionen einen ſicheren Grund und Boden giebt, auf dem ſich dann aber das innere Leben in der durch ſolche Nothwendigkeit erſt gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt.

In dieſer Rückſicht ſind zunächſt zwei Seiten am Ton zu unterſcheiden, nach welchen er kunſtgemäß zu gebrauchen iſt; einmal die abſtrakte Grundlage, das allgemeine noch nicht phyſikaliſch ſpecificirte Element, die Zeit, in deren Bereich der Ton fällt; ſodann das Klingen ſelbſt, der reale Unterſchied der Töne, ſowohl nach Seiten der Verſchiedenheit des ſinnlichen Materials, welches tönt, als auch in Anſehung der Töne ſelbſt in ihrem Verhältniß zu einander als einzelne und als Totalität. Hierzu kommt dann drittens die Seele, welche die Töne belebt, ſie zu einem freien Ganzen rundet, und ihnen in ihrer zeitlichen Bewegung und ihrem realen Klingen einen geiſtigen

Ausdruck giebt. Durch dieſe Seiten erhalten wir für die beſtimmtere Gliederung nachſtehende Stufenfolge.

Erſtens haben wir uns mit der bloß zeitlichen Dauer und Bewegung zu beſchäftigen, welche die Kunſt nicht zufällig belaſſen darf, ſondern nach feſten Maaßen zu beſtimmen, durch Unterſchiede zu vermannigfaltigen hat, und in dieſen Unterſchieden die Einheit wieder herſtellen muß. Dieß giebt die Nothwendigkeit für Zeitmaaß, Takt und Rhythmus.

Zweitens aber hat es die Muſik nicht nur mit der abſtrakten Zeit und den Verhältniſſen längerer oder kürzerer Dauer, Einſchnitte, Heraushebungen u. ſ. f., ſondern mit der konkreten Zeit der ihrem Klang nach beſtimmten Töne zu thun, welche deshalb nicht nur ihrer Dauer nach von einander unterſchieden ſind. Dieſer Unterſchied beruht einer Seits auf der ſpecifiſchen Qualität des ſinnlichen Materials, durch deſſen Schwingungen der Ton hervorkommt, anderer Seits auf der verſchiedenen Anzahl von Schwingungen, in welchen die klingenden Körper in der gleichen Zeitdauer erzittern. Drittens erweiſen ſich dieſe Unterſchiede als die weſentlichen Seiten für das Verhältniß der Töne in ihrem Zuſammenſtimmen, ihrer Entgegenſetzung und Vermittelung. Wir können dieſen Theil mit einer allgemeinen Benennung als die Lehre von der Harmonie bezeichnen.

Drittens endlich iſt es die Melodie, durch welche ſich auf dieſen Grundlagen des rhythmiſch beſeelten Taktes und der harmoniſchen Unterſchiede und Bewegungen das Reich der Töne zu einem geiſtig freien Ausdruck zuſammenſchießt, und uns dadurch zu dem folgenden letzten Hauptabſchnitte herüberleitet, welcher die Muſik in ihrer konkreten Einigung mit dem geiſtigen Inhalte, der ſich in Takt, Harmonie und Melodie ausdrücken ſoll, zu betrachten hat.

a. Zeitmaaß, Takt, Rhythmus.

Was nun zunächſt die rein zeitliche Seite des muſikaliſchen Tönens betrifft, ſo haben wir erſtens von der Nothwendigkeit zu ſprechen, daß in der Muſik die Zeit überhaupt das Herrſchende ſey; zweitens vom Takt als dem bloß verſtändig geregelten Zeitmaaß; drittens vom Rhythmus, welcher dieſe abſtrakte Regel zu beleben anfängt, indem er beſtimmte Takttheile hervorhebt, andere dagegen zurücktreten läßt.

α) Die Geſtalten der Skulptur und Malerei ſind im Raum nebeneinander, und ſtellen dieſe reale Ausbreitung in wirklicher oder ſcheinbarer Totalität dar. Die Muſik aber kann Töne nur hervorbringen, inſofern ſie einen im Raum befindlichen Körper in ſich erzittern macht und ihn in ſchwingende Bewegung verſetzt. Dieſe Schwingungen gehören der Kunſt nur nach der Seite an, daß ſie nach einander erfolgen, und ſo tritt das ſinnliche Material überhaupt in die Muſik, ſtatt mit ſeiner räumlichen Form, nur mit der zeitlichen Dauer ſeiner Bewegung ein. Nun iſt zwar jede Bewegung eines Körpers immer auch im Raume vorhanden, ſo daß die Malerei und Skulptur, obſchon ihre Geſtalten der Wirklichkeit nach in Ruhe ſind, dennoch den Schein der Bewegung darzuſtellen das Recht erhalten; in Betreff auf dieſe Räumlichkeit jedoch nimmt die Muſik die Bewegung nicht auf, und ihr bleibt deshalb zur Geſtaltung nur die Zeit übrig, in welche das Schwingen des Körpers fällt.

$\alpha\alpha$) Die Zeit aber, dem zufolge, was wir oben bereits geſehen haben, iſt nicht wie der Raum das poſitive Nebeneinanderbeſtehen, ſondern im Gegentheil die negative Aeußerlichkeit; als aufgehobenes Außereinander das Punktuelle, und als negative Thätigkeit das Aufheben dieſes Zeitpunktes zu einem anderen, der ſich gleichfalls aufhebt, zu einem andern wird u. ſ. f. u. ſ. f. In der Aufeinanderfolge dieſer Zeitpunkte läßt ſich jeder einzelne Ton Theils für ſich als ein Eins fixiren, Theils mit anderen in quantitativen Zuſammenhang bringen, wodurch die Zeit

zählbar wird. Umgekehrt aber, da die Zeit das ununterbrochene Entſtehen und Vergehen ſolcher Zeitpunkte iſt, welche als bloße Zeitpunkte genommen, in dieſer unpartikulariſirten Abſtraktion keinen Unterſchied gegen einander haben, ſo erweiſt ſich die Zeit ebenſoſehr als das gleichmäßige Hinſtrömen und die in ſich ununterſchiedene Dauer.

ββ) In dieſer Unbeſtimmtheit jedoch kann die Muſik die Zeit nicht belaſſen, ſondern muß ſie im Gegentheil näher beſtimmen, ihr ein Maaß geben, und ihr Fortfließen nach der Regel ſolch eines Maaßes ordnen. Durch dieſe regelvolle Handhabung kommt das Zeitmaaß der Töne herein. Da entſteht ſogleich die Frage, weshalb denn überhaupt die Muſik ſolcher Maaße bedürfe. Die Nothwendigkeit beſtimmter Zeitgrößen läßt ſich daraus entwickeln, daß die Zeit mit dem einfachen Selbſt, welches in den Tönen ſein Inneres vernimmt und vernehmen ſoll, in dem engſten Zuſammenhange ſteht, indem die Zeit als Aeußerlichkeit daſſelbe Princip in ſich hat, welches ſich im Ich als der abſtrakten Grundlage alles Innerlichen und Geiſtigen bethätigt. Iſt es nun das einfache Selbſt, das ſich in der Muſik als Inneres objektiv werden ſoll, ſo muß auch ſchon das allgemeine Element dieſer Objektivität dem Princip jener Innerlichkeit gemäß behandelt ſeyn. Das Ich jedoch iſt nicht das unbeſtimmte Fortbeſtehen und die haltungsloſe Dauer, ſondern wird erſt zum Selbſt, als Sammlung und Rückkehr in ſich. Es beugt das Aufheben ſeiner, wodurch es ſich zum Objekte wird, zum Fürſichſeyn um, und iſt nun durch dieſe Beziehung auf ſich erſt Selbſtgefühl, Selbſtbewußtſeyn u. ſ. f. In dieſer Sammlung liegt aber weſentlich ein Abbrechen der bloß unbeſtimmten Veränderung, als welche wir die Zeit zunächſt vor uns hatten, indem das Entſtehen und Untergehen, Verſchwinden und Erneuen der Zeitpunkte nichts als ein ganz formelles Hinausgehn über jedes Itzt zu einem andern gleichartigen Itzt, und dadurch nur ein ununterbrochenes Weiterbewegen war.

Gegen dieß leere Fortſchreiten iſt das Selbſt das Beiſich-ſelbſtſeyende, deſſen Sammlung in ſich die beſtimmtheitsloſe Reihenfolge der Zeitpunkte unterbricht, in die abſtrakte Kontinuität Einſchnitte macht, und das Ich, welches in dieſer Diskretion ſeiner ſelbſt ſich erinnert, und ſich darin wiederfindet, von dem bloßen Außerſichkommen und Verändern befreit.

$\gamma\gamma$) Die Dauer eines Tones geht dieſem Principe gemäß nicht ins Unbeſtimmte fort, ſondern hebt mit ſeinem Anfange und Ende, das dadurch ein beſtimmtes Anfangen und Aufhören wird, die für ſich nicht unterſchiedene Reihe der Zeitmomente auf. Wenn nun aber viele Töne auf einander folgen, und jeder für ſich eine von dem anderen verſchiedene Dauer erhält, ſo iſt an die Stelle jener erſten leeren Unbeſtimmtheit umgekehrt auch nur wieder die willkührliche und damit ebenſo unbeſtimmte Mannigfaltigkeit von beſonderen Quantitäten geſetzt. Dieſes regelloſe Umherſchweifen widerſpricht der Einheit des Ich ebenſoſehr, als das abſtrakte Sichfortbewegen, und es vermag ſich in jener verſchiedenartigen Beſtimmtheit der Zeitdauer nur inſofern wiederzufinden und zu befriedigen, als einzelne Quanta in eine Einheit gebracht werden, welche, da ſie Beſonderheiten unter ſich ſubſumirt, ſelber eine beſtimmte Einheit ſeyn muß, doch als bloße Identität am Aeußerlichen zunächſt nur äußerlicher Art bleiben kann.

β) Dieß führt uns zu der weiteren Regulirung, welche durch den Takt hervorkommt.

$\alpha\alpha$) Das Erſte, was hier in Betracht zu ziehn iſt, beſteht darin, daß, wie geſagt, verſchiedene Zeittheile zu einer Einheit verbunden werden, in der das Ich ſeine Identität mit ſich für ſich macht. Da nun das Ich hier vorerſt nur als abſtraktes Selbſt die Grundlage abgiebt, ſo kann ſich dieſe Gleichheit mit ſich in Rückſicht auf das Fort- und Fortſchreiten der Zeit und ihrer Töne auch nur als eine ſelbſt abſtrakte Gleichheit, d. h. als die gleichförmige Wiederholung derſelben Zeiteinheit

wirkſam erweiſen. Dieſem Princip zufolge beſteht der Takt ſei=ner einfachen Beſtimmung nach nur darin, eine beſtimmte Zeiteinheit als Maaß und Regel ſowohl für die markirte Un=terbrechung der vorher ununterſchiedenen Zeitfolge, als auch für die ebenſo willkührliche Dauer einzelner Töne, welche jetzt zu einer beſtimmten Einheit zuſammengefaßt werden, feſtzuſtellen, und dieſes Zeitmaaß in abſtrakter Gleichförmigkeit ſich ſtets wieder erneuern zu laſſen. Der Takt hat in dieſer Rückſicht daſſelbe Geſchäft als die Regelmäßigkeit in der Architektur, wenn dieſe z. B. Säulen von gleicher Höhe und Dicke in denſelben Abſtänden nebeneinanderſtellt, oder eine Reihe von Fenſtern, die eine beſtimmte Größe haben, nach dem Principe der Gleichheit regelt. Auch hier iſt eine feſte Beſtimmtheit und die ganz gleich=artige Wiederholung derſelben vorhanden. In dieſer Einför=migkeit findet das Selbſtbewußtſeyn ſich ſelber als Einheit wie=der, inſofern es Theils ſeine eigene Gleichheit als Ordnung der willkührlichen Mannigfaltigkeit erkennt, Theils bei der Wieder=kehr derſelben Einheit ſich erinnert, daß ſie bereits da geweſen ſey, und gerade durch ihr Wiederkehren ſich als herrſchende Re=gel zeige. Die Befriedigung aber, welche das Ich durch den Takt in dieſem Wiederfinden ſeiner ſelbſt erhält, iſt um ſo voll=ſtändiger, als die Einheit und Gleichförmigkeit weder der Zeit noch den Tönen als ſolchen zukommt, ſondern etwas iſt, das nur dem Ich angehört und von demſelben zu ſeiner Selbſtbe=friedigung in die Zeit hineingeſetzt iſt. Denn im Natürlichen findet ſich dieſe abſtrakte Identität nicht. Selbſt die himmliſchen Körper halten in ihrer Bewegung keinen gleichförmigen Takt, ſondern beſchleunigen oder retardiren ihren Lauf, ſo daß ſie in gleicher Zeit nicht auch gleiche Räume zurücklegen. Aehnlich geht es mit fallenden Körpern, mit der Bewegung des Wurfs u. ſ. f. und das Thier reducirt ſein Laufen, Springen, Zugrei=fen u. ſ. w. noch weniger auf die genaue Wiederkehr eines be=ſtimmten Zeitmaaßes. Der Takt geht in Betreff hierauf weit

mehr vom Geiſte allein aus, als die regelmäßigen Größebeſtimmtheiten der Architektur, für welche ſich eher noch in der Natur Analogieen auffinden laſſen.

ββ) Soll nun aber das Ich in der Vielheit der Töne und deren Zeitdauer, indem es immer die gleiche Identität, die es ſelbſt iſt und die von ihm herrührt, vernimmt, durch den Takt zu ſich zurückkehren, ſo gehört hierzu, damit die beſtimmte Einheit als Regel gefühlt werde, ebenſoſehr das Vorhandenſeyn von Regelloſem und Ungleichförmigem. Denn erſt dadurch, daß die Beſtimmtheit des Maaßes das willkührlich Ungleiche beſiegt und ordnet, erweiſt ſie ſich als Einheit und Regel der zufälligen Mannigfaltigkeit. Sie muß dieſelbe deshalb in ſich ſelbſt hineinnehmen, und die Gleichförmigkeit im Ungleichförmigen erſcheinen laſſen. Dieß iſt es, was dem Takt erſt ſeine eigene Beſtimmtheit in ſich ſelbſt und hiermit auch gegen andere Zeitmaaße, die taktmäßig können wiederholt werden, giebt.

γγ) Hiernach nun hat die Vielheit, welche zu einem Takt zuſammengeſchloſſen iſt, ihre beſtimmte Norm, nach welcher ſie ſich eintheilt und ordnet; woraus denn drittens die verſchiedenen Taktarten entſtehen. Das Nächſte, was ſich in dieſer Rückſicht angeben läßt, iſt die Eintheilung des Takts in ſich ſelbſt nach der entweder geraden oder ungeraden Anzahl der wiederholten gleichen Theile. Von der erſten Art ſind z. B. der Zweiviertel- und der Vierviertel-Takt. Hier zeigt ſich die gerade Anzahl als durchgreifend. Anderer Art dagegen iſt der Dreiviertel-Takt, in welchem die untereinander allerdings gleichen Theile dennoch in ungerader Anzahl eine Einheit bilden. Beide Beſtimmungen finden ſich z. B. im Sechsachtel-Takt vereinigt, der numeriſch zwar dem Dreiviertel-Takt gleich zu ſeyn ſcheint, in der That jedoch nicht in drei, ſondern in zwei Theile zerfällt, von denen ſich aber der Eine wie der Andere in Betreff auf ſeine nähere Eintheilung die Drei, als die ungerade Anzahl, zum Principe nimmt.

Solche Specifikation macht die ſich ſtets wiederholende Regel jeder beſonderen Taktart aus. Wie ſehr nun aber auch der beſtimmte Takt die Mannigfaltigkeit der Zeitdauer und deren längere oder kürzere Abſchnitte zu regieren hat, ſo iſt doch ſeine Herrſchaft nicht ſo weit auszudehnen, daß er dieß Mannigfaltige ſich ganz abſtrakt unterwirft, daß alſo im Vierviertel-Takt z. B. nur vier ganz gleiche Viertelnoten vorkommen können, im Dreiviertel-Takt nur drei, im Sechsachtel ſechs u. ſ. f., ſondern die Regelmäßigkeit beſchränkt ſich darauf, daß im Vierviertel-Takt z. B. die Summe der einzelnen Noten nur vier gleiche Viertel enthält, die ſich im Uebrigen jedoch nicht nur zu Achteln und Sechszehntheilen zerſtückeln, ſondern umgekehrt ebenſoſehr wieder zuſammenziehen dürfen, und auch ſonſt noch großer Verſchiedenheiten fähig ſind.

γ) Je weiter jedoch dieſe reichhaltige Veränderung geht, um deſto nothwendiger iſt es, daß die weſentlichen Abſchnitte des Taktes ſich in derſelben geltend machen, und als die vornehmlich herauszuhebende Regel auch wirklich ausgezeichnet werden. Dieß geſchieht durch den Rhythmus, welcher zum Zeitmaaß und Takt erſt die eigentliche Belebung herzubringt. — Auch in Betreff auf dieſe Verlebendigung laſſen ſich verſchiedene Seiten unterſcheiden.

αα) Das erſte iſt der Accent, der mehr oder weniger hörbar auf beſtimmte Theile des Taktes gelegt wird, während andere dagegen accentlos fortfließen. Durch ſolche nun ſelbſt wieder verſchiedene Hebung und Senkung, erhält jede einzelne Taktart ihren beſonderen Rhythmus, der mit der beſtimmten Eintheilungsweiſe dieſer Art in genauem Zuſammenhange ſteht. Der Vierviertel-Takt z. B., in welchem die gerade Anzahl das Durchgreifende iſt, hat eine gedoppelte Arſis; einmal auf dem erſten Viertel, und ſodann, ſchwächer jedoch, auf dem dritten. Man nennt dieſe Theile ihrer ſtärkeren Accentuirung wegen die guten, die anderen dagegen die ſchlechten Takttheile. Im

Dreiviertel-Takt ruht der Accent allein auf dem erſten Viertel, im Sechsachtel-Takte dagegen wieder auf dem erſten und vierten Achtel, ſo daß hier der doppelte Accent die gerade Theilung in zwei Hälften heraushebt.

ββ) Inſofern nun die Muſik begleitend wird, tritt ihr Rhythmus mit dem der Poeſie in ein weſentliches Verhältniß. Im Allgemeinſten will ich hierüber nur die Bemerkung machen, daß die Accente des Taktes nicht denen des Metrums direkt widerſtreben müſſen. Wenn daher z. B. eine dem Versrhythmus nach nicht accentuirte Sylbe in einem guten Takttheile, die Arſis oder gar die Cäſur aber in einem ſchlechten Takttheile ſteht, ſo kommt dadurch ein falſcher Widerſpruch des Rhythmus der Poeſie und Muſik hervor, der beſſer vermieden wird. Daſſelbe gilt für die langen und kurzen Sylben; auch ſie müſſen im Allgemeinen mit der Zeitdauer der Töne ſo zuſammenſtimmen, daß längere Sylben auf längere Noten, kürzere auf kürzere fallen, wenn auch dieſe Uebereinſtimmung nicht bis zur letzten Genauigkeit durchzuführen iſt, indem der Muſik häufig ein größerer Spielraum für die Dauer der Längen, ſowie für die reichhaltigere Zertheilung derſelben darf geſtattet werden.

γγ) Von der Abſtraktion und regelmäßigen ſtrengen Wiederkehr des Taktrhythmus iſt nun drittens, um dieß ſogleich vorweg zu bemerken, der beſeeltere Rhythmus der Melodie unterſchieden. Die Muſik hat hierin die ähnliche und ſelbſt noch größere Freiheit als die Poeſie. In der Poeſie braucht bekanntlich der Anfang und das Ende der Wörter nicht mit dem Anfang und Ende der Versfüße zuſammenzufallen, ſondern dieß durchgängige Aufeinandertreffen giebt einen lahmen cäſurloſen Vers. Ebenſo muß auch der Beginn und das Aufhören der Sätze oder Perioden nicht durchweg der Beginn und Schluß eines Verſes ſeyn; im Gegentheil, eine Periode endigt ſich beſſer am Anfang oder auch in der Mitte und gegen die letzteren Versfüße, und es beginnt dann eine neue, welche den erſten

Vers in den folgenden hinüberführt. Aehnlich verhält es ſich mit der Muſik in Betreff auf Takt und Rhythmus. Die Melodie und deren verſchiedene Perioden brauchen nicht ſtreng mit dem Anheben eines Taktes zu beginnen und mit dem Ende eines anderen zu ſchließen, und können ſich überhaupt in ſo weit emancipiren, daß die Haupt-Arſis der Melodie in den Theil eines Taktes fällt, welchem in Betreff auf ſeinen gewöhnlichen Rhythmus keine ſolche Hebung zukommt, während umgekehrt ein Ton, der im natürlichen Gange der Melodie keine markirte Herausshebung erhalten müßte, in dem guten Takttheil zu ſtehen vermag, der eine Arſis fordert, ſo daß alſo ſolch ein Ton in Bezug auf den Taktrhythmus verſchieden von der Geltung wirkt, auf welche dieſer Ton für ſich in der Melodie Anſpruch machen darf. Am ſchärfſten aber tritt der Gegenſtoß im Rhythmus des Taktes und der Melodie in den ſogenannten Synkopen heraus.

Hält ſich die Melodie auf der andern Seite in ihren Rhythmen und Theilen genau an den Taktrhythmus, ſo klingt ſie leicht abgeleiert, kahl und erfindungslos. Was in dieſer Rückſicht darf gefordert werden, iſt, um es kurz zu ſagen, die Freiheit von der Pedanterie des Metrums, und von der Barbarei eines einförmigen Rhythmus. Denn der Mangel an freierer Bewegung, die Trägheit und Läßigkeit bringt leicht zum Trübſeligen und Schwermüthigen, und ſo haben auch gar manche unſerer Volksmelodien etwas Lugubres, Ziehendes, Schleppendes, inſofern die Seele nur einen monotoneren Fortgang zum Element ihres Ausdrucks vor ſich hat, und durch ihr Mittel dazu geführt wird, nun auch die klagenden Empfindungen eines geknickten Herzens darin niederzulegen. — Die ſüdlichen Sprachen hingegen, beſonders das Italieniſche, laſſen für einen mannigfaltig bewegteren Rhythmus und Erguß der Melodie ein reichhaltiges Feld offen. Schon hierin liegt ein weſentlicher Unterſchied der deutſchen und italieniſchen Muſik. Das einförmige, kahle jam-

biſche Skandiren, das in ſo vielen deutſchen Liedern wiederkehrt, tödtet das freie luſtige ſich Ergehen der Melodie, und hält einen weiteren Emporſchwung und Umſchwung ab. In neueren Zeiten ſcheinen mir Reichard und Andere in die Liederkompoſition eben dadurch, daß ſie dieß jambiſche Geleyer verlaſſen, obſchon es in einigen ihrer Lieder gleichfalls noch vorherrſcht, ein neues, rhythmiſches Leben gebracht zu haben. Doch findet ſich der Einfluß des jambiſchen Rhythmus nicht nur in Liedern, ſondern auch in vielen unſerer größten Muſikſtücke. Selbſt in Händel's Meſſias folgt in vielen Arien und Chören die Kompoſition nicht nur mit deklamatoriſcher Wahrheit dem Sinn der Worte, ſondern auch dem Fall des jambiſchen Rhythmus, Theils in dem bloßen Unterſchiede der Länge und Kürze, Theils darin, daß die jambiſche Länge einen höheren Ton erhält, als die im Metrum kurze Sylbe. Dieſer Charakter iſt wohl eins der Momente, durch welches wir Deutſche in der händelſchen Muſik, bei den ſonſtigen Vortrefflichkeiten, bei ihrem majeſtätiſchen Schwung, ihrer fortſtürmenden Bewegung, ihrer Fülle ebenſo religiös tiefer als idylliſch einfacher Empfindungen, ſo ganz zu Hauſe ſind. Dieß rhythmiſche Ingredienz der Melodie liegt unſerem Ohre viel näher als den Italienern, welche darin etwas Unfreies, Fremdes, und ihrem Ohr Heterogenes finden mögen.

b) Die Harmonie.

Die andere Seite nun, durch welche die abſtrakte Grundlage des Taktes und Rhythmus erſt ihre Erfüllung und dadurch die Möglichkeit erhält, zur eigentlich konkreten Muſik zu werden, iſt das Reich der Töne als Töne. Dieß weſentlichere Gebiet der Muſik befaßt die Geſetze der Harmonie. Hier thut ſich ein neues Element hervor, indem ein Körper durch ſein Schwingen nicht nur für die Kunſt aus der Darſtellbarkeit ſeiner räumlichen Form heraustritt, und ſich zur Ausbildung ſeiner gleichſam zeitlichen Geſtalt herüberbewegt, ſondern nun auch ſei-

ner beſonderen phyſikaliſchen Beſchaffenheit, ſowie ſeiner verſchiedenen Länge und Kürze und Anzahl der Schwingungen nach, zu denen er es während einer beſtimmten Zeit bringt, verſchiedenartig ertönt, und deshalb in dieſer Rückſicht von der Kunſt ergriffen und kunſtgemäß geſtaltet werden muß.

In Anſehung dieſes zweiten Elements haben wir drei Hauptpunkte beſtimmter herauszuheben.

Das Erſte nämlich, was ſich unſerer Betrachtung darbietet, iſt der Unterſchied der beſonderen Inſtrumente, deren Erfindung und Zurichtung der Muſik nothwendig geweſen iſt, um eine Totalität hervorzubringen, welche ſchon in Betreff auf den ſinnlichen Klang, unabhängig von aller Verſchiedenheit in dem wechſelſeitigen Verhältniß der Höhe und Tiefe, einen Umkreis unterſchiedener Töne ausmacht.

Zweitens jedoch iſt das muſikaliſche Tönen, abgeſehen von der Verſchiedenartigkeit der Inſtrumente und der menſchlichen Stimme, in ſich ſelbſt eine gegliederte Totalität unterſchiedener Töne, Tonreihen und Tonarten, die zunächſt auf quantitativen Verhältniſſen beruhn, und in der Beſtimmtheit dieſer Verhältniſſe die Töne ſind, welche jedes Inſtrument und die menſchliche Stimme, ihrem ſpecifiſchen Klange nach, in geringerer oder größerer Vollſtändigkeit hervorzurufen die Aufgabe erhält.

Drittens beſteht die Muſik weder in einzelnen Intervallen noch in bloßen abſtrakten Reihen und auseinanderfallenden Tonarten, ſondern iſt ein konkretes Zuſammenklingen, Entgegenſetzen und Vermittlen von Tönen, welche dadurch eine Fortbewegung uud einen Uebergang in einander nöthig machen. Dieſe Zuſammenſtellung und Veränderung beruht nicht auf bloßer Zufälligkeit und Willkühr, ſondern iſt beſtimmten Geſetzen unterworfen, an denen alles wahrhaft Muſikaliſche ſeine nothwendige Grundlage hat.

Gehen wir nun aber zur beſtimmteren Betrachtung dieſer Geſichtspunkte über, ſo muß ich mich, wie ich ſchon früher

anführte, hier beſonders auf die allgemeinſten Bemerkungen einſchränken.

α) Die Skulptur und Malerei finden mehr oder weniger ihr ſinnliches Material, Holz, Stein, Metalle u. ſ. f., Farben u. ſ. w. vor, oder haben daſſelbe nur in geringerem Grade zu verarbeiten nöthig, um es für den Kunſtgebrauch geſchickt werden zu laſſen.

αα) Die Muſik aber, welche ſich überhaupt in einem erſt durch die Kunſt und für dieſelben gemachten Elemente bewegt, muß eine bedeutend ſchwierigere Vorbereitung durchgehen, ehe ſie zur Hervorbringung der Töne gelangt. Außer der Miſchung der Metalle zum Guß, dem Anreiben der Farben mit Pflanzenſäften, Oelen u. derg. m., der Miſchung zu neuen Nüancen u. ſ. f. bedürfen Skulptur und Malerei keiner reichhaltigeren Erfindungen. Die menſchliche Stimme ausgenommen, welche unmittelbar die Natur giebt, muß ſich die Muſik hingegen ihre übrigen Mittel zum wirklichen Tönen erſt durchgängig ſelber herbeiſchaffen, bevor ſie überhaupt nur exiſtiren kann.

ββ) Was nun dieſe Mittel als ſolche betrifft, ſo haben wir den Klang bereits oben in der Weiſe gefaßt, daß er ein Erzittern des räumlichen Beſtehens ſey, die erſte innere Beſeelung, welche ſich gegen das bloße ſinnliche Außereinander geltend macht, und durch Negation der realen Räumlichkeit als ideelle Einheit aller phyſikaliſchen Eigenſchaften der ſpecifiſchen Schwere, Art der Kohärenz eines Körpers heraustritt. Fragen wir weiter nach der qualitativen Beſchaffenheit desjenigen Materials, das hier zum Klingen gebracht wird, ſo iſt es ſowohl ſeiner phyſikaliſchen Natur nach, als auch in ſeiner künſtlichen Konſtruktion höchſt mannigfaltig; bald eine geradlinigte oder geſchwungene Luftſäule, die durch einen feſten Kanal von Holz oder Metall begrenzt wird, bald eine geradlinigte geſpannte Darm- oder Metallſaite, bald eine geſpannte Fläche aus Pergament, oder eine Glas- und Metallglocke. — Es laſſen ſich in dieſer Rückſicht folgende Hauptunterſchiede annehmen.

Erſtens iſt es die lineare Richtung, welche das Herrſchende ausmacht, und die recht eigentlich muſikaliſch brauchbaren Inſtrumente hervorbringt, ſey es nun, daß eine kohäſionsloſere Luftſäule, wie bei den Blaſeinſtrumenten, das Hauptprincip liefert, oder eine materielle Säule, die ſtraffgezogen werden, doch Elaſticität genug behalten muß, um noch ſchwingen zu können, wie bei den Saiteninſtrumenten.

Das Zweite hingegen iſt das Flächenhafte, das jedoch nur untergeordnete Inſtrumente giebt, wie die Pauke, Glocke, Harmonika. Denn es findet zwiſchen der ſich vernehmenden Innerlichkeit und jenem linearen Tönen eine geheime Sympathie ſtatt, der zufolge die in ſich einfache Subjektivität das klingende Erzittern der einfachen Länge anſtatt breiter oder runder Flächen fordert. Das Innerliche nämlich iſt als Subjekt dieſer geiſtige Punkt, der im Tönen als ſeiner Entäußerung ſich vernimmt. Das nächſte ſich Aufheben und Entäußern des Punktes aber iſt nicht die Fläche, ſondern die einfache lineare Richtung. In dieſer Rückſicht ſind breite oder runde Flächen dem Bedürfniß und der Kraft des Vernehmens nicht angemeſſen.

Bei der Pauke iſt es das über einen Keſſel geſpannte Fell, welches auf einem Punkte geſchlagen die ganze Fläche nur zu einem dumpfen Schall erzittern macht, der zwar zu ſtimmen, doch in ſich ſelbſt, wie das ganze Inſtrument, weder zur ſchärferen Beſtimmtheit noch zu einer großen Vielſeitigkeit zu bringen iſt. Das Entgegengeſetzte finden wir bei der Harmonika und deren angeriebenen Glasglöckchen. Hier iſt es die konzentrirte nicht hinausgehende Intenſivität, die ſo angreifender Art iſt, daß viele Menſchen beim Anhören bald einen Nervenkopfſchmerz empfinden. Dieß Inſtrument hat ſich außerdem, trotz ſeiner ſpecifiſchen Wirkſamkeit, ein dauerndes Wohlgefallen nicht erwerben können, und läßt ſich auch mit anderen Inſtrumenten, inſofern es ſich ihnen zu wenig anfügt, ſchwer in Verbindung ſetzen. — Bei der Glocke findet derſelbe Mangel an unterſchie-

denen Tönen und das ähnliche punktuelle Anſchlagen, wie bei der Pauke ſtatt, doch iſt die Glocke nicht ſo dumpf als dieſe, ſondern tönt frei aus, obſchon ihr dröhnendes Forthallen mehr nur gleichſam ein Nachklang des einen punktuellen Schlags iſt.

Als das freiſte und ſeinem Klang nach vollſtändigſte Inſtrument können wir drittens die menſchliche Stimme bezeichnen, welche in ſich den Charakter der Blaſe- und Saiteninſtrumente vereinigt, indem es hier Theils eine Luftſäule iſt, welche erzittert, Theils auch durch die Muskeln das Princip einer ſtraff gezogenen Saite hinzukommt. Wie wir ſchon bei der menſchlichen Hautfarbe ſahen, daß ſie als ideelle Einheit die übrigen Farben enthalte und dadurch die in ſich vollkommenſte Farbe ſey, ſo enthält auch die menſchliche Stimme die ideelle Totalität des Klingens, das ſich in den übrigen Inſtrumenten nur in ſeine beſonderen Unterſchiede auseinanderlegt. Dadurch iſt ſie das vollkommene Tönen, und verſchmelzt ſich deshalb auch mit den ſonſtigen Inſtrumenten am gefügigſten und ſchönſten. Zugleich läßt die menſchliche Stimme ſich als das Tönen der Seele ſelbſt vernehmen, als der Klang, den das Innere ſeiner Natur nach zum Ausdruck des Innern hat, und dieſe Aeußerung unmittelbar regiert. Bei den übrigen Inſtrumenten wird dagegen ein der Seele und ihrer Empfindung gleichgültiger und ſeiner Beſchaffenheit nach ferabliegender Körper in Schwingung verſetzt, im Geſang aber iſt es ihr eigener Leib, aus welchem die Seele herausklingt. So entfaltet ſich nun auch, wie das ſubjektive Gemüth und die Empfindung ſelbſt, die menſchliche Stimme zu einer großen Mannigfaltigkeit der Partikularität, die dann, in Betreff der allgemeineren Unterſchiede, nationale und ſonſtige Naturverhältniſſe zur Grundlage hat. So ſind z. B. die Italiener ein Volk des Geſangs, unter welchem die ſchönſten Stimmen am häufigſten vorkommen. Eine Hauptſeite bei dieſer Schönheit wird erſtlich das Materielle des Klangs als Klangs, das reine Metall, das ſich weder zur bloßen Schärfe und glas-

artigen Dünne zuſpitzen, noch dumpf oder hohl bleiben darf, zugleich aber, ohne zum Beben des Tons fortzugehn, in dieſem ſich gleichſam kompakt zuſammenhaltenden Klang doch noch ein inneres Leben und Erzittern des Klingens bewahrt. Dabei muß denn vor allem die Stimme rein ſeyn, d. h. neben dem in ſich fertigen Ton muß ſich kein anderweitiges Geräuſch geltend machen.

γγ) Dieſe Totalität nun von Inſtrumenten kann die Muſik entweder einzeln oder in vollem Zuſammenſtimmen gebrauchen. Beſonders in dieſer letzteren Beziehung hat ſich die Kunſt erſt in neuerer Zeit ausgebildet. Die Schwierigkeit ſolcher kunſtgemäßen Zuſammenſtellung iſt groß, denn jedes Inſtrument hat ſeinen eigenthümlichen Charakter, der ſich nicht unmittelbar der Beſonderheit eines anderen Inſtruments anfügt, ſo daß nun ſowohl in Rückſicht auf das Zuſammenklingen vieler Inſtrumente der verſchiedenen Gattungen, als auch für das wirkſame Hervortreten irgend einer beſondern Art, der Blaſe- oder Saiten-Inſtrumente z. B., oder für das plötzliche Herausblitzen von Trompetenſtößen, und für die wechſelnde Aufeinanderfolge der aus dem Geſammtchor hervorgehobenen Klänge große Kenntniß, Umſicht, Erfahrung und Erfindungsgabe nöthig iſt, damit in ſolchen Unterſchieden, Veränderungen, Gegenſätzen, Fortgängen und Vermittelungen auch ein innerer Sinn, eine Seele und Empfindung nicht zu vermiſſen ſey. So iſt mir z. B. in den Symphonieen Mozart's, welcher auch in der Inſtrumentirung und deren ſinnvollen, ebenſo lebendigen als klaren Mannigfaltigkeit ein großer Meiſter war, der Wechſel der beſonderen Inſtrumente oft wie ein dramatiſches Koncertiren, wie eine Art von Dialog vorgekommen, in welchem Theils der Charakter der einen Art von Inſtrumenten ſich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der anderen indicirt und vorbereitet iſt, Theils Eins dem Anderen eine Erwiederung giebt, oder das hinzubringt, was gemäß auszuſprechen dem Klange des Vorhergehenden nicht vergönnt iſt, ſo daß hierdurch in der

anmuthigſten Weiſe ein Zwiegeſpräch des Klingens und Wiederklingens, des Beginnens, Fortführens und Ergänzens entſteht.

β) Das zweite Element, deſſen noch Erwähnung zu thun iſt, betrifft nicht mehr die phyſikaliſche Qualität des Klangs, ſondern die Beſtimmtheit des Tones in ſich ſelbſt, und die Relation zu andern Tönen. Dieß objektive Verhältniß, wodurch ſich das Tönen erſt zu einem Kreiſe ebenſoſehr in ſich, als Einzelner, feſt beſtimmter, als auch in weſentlicher Beziehung auf einander bleibender Töne ausbreitet, macht das eigentlich harmoniſche Element der Muſik aus, und beruht ſeiner zunächſt ſelbſt wieder phyſikaliſchen Seite nach auf quantitativen Unterſchieden und Zahlenproportionen. Näher nun ſind in Anſehung dieſes harmoniſchen Syſtems auf der jetzigen Stufe folgende Punkte von Wichtigkeit.

Erſtens die einzelnen Töne in ihrem beſtimmten Maaßverhältniß und in der Beziehung deſſelben auf andere Töne; die Lehre von den einzelnen Intervallen.

Zweitens die zuſammengeſtellte Reihe der Töne in ihrer einfachſten Aufeinanderfolge, in welcher ein Ton unmittelbar auf einen andern hinweiſ't; die Tonleiter.

Drittens die Verſchiedenheit dieſer Tonleitern, welche, inſofern jede von einem anderen Tone, als ihrem Grundtone, den Anfang nimmt, zu beſonderen von den übrigen unterſchiedenen Tonarten, ſowie zur Totalität dieſer Arten werden.

αα) Die einzelnen Töne erhalten nicht nur ihren Klang, ſondern auch die näher abgeſchloſſene Beſtimmtheit deſſelben durch einen ſchwingenden Körper. Um zu dieſer Beſtimmtheit gelangen zu können, muß nun die Art des Schwingens ſelbſt nicht zufällig und willkührlich, ſondern feſt in ſich beſtimmt ſeyn. Die Luftſäule nämlich oder geſpannte Saite, Fläche u. ſ. f., welche erklingt, hat eine Länge und Ausdehnung überhaupt; nimmt man nun z. B. eine Saite, und befeſtigt ſie auf zwei Punkten, und bringt den dazwiſchen liegenden geſpann-

ten Theil in Schwingung, ſo iſt das Nächſte, worauf es ankommt, die Dicke und Spannung. Iſt dieſe in zwei Saiten ganz gleich, ſo handelt es ſich, nach einer Beobachtung, welche Pythagoras zuerſt machte, vornehmlich um die Länge, indem dieſelben Saiten bei verſchiedener Länge während der gleichen Zeitdauer eine verſchiedene Anzahl von Schwingungen geben. Der Unterſchied nun dieſer Anzahl von einer anderen und das Verhältniß zu einer anderen Anzahl macht die Baſis für den Unterſchied und das Verhältniß der beſondern Töne in Betreff auf ihre Höhe und Tiefe aus.

Hören wir nun aber dergleichen Töne, ſo iſt die Empfindung dieſes Vernehmens etwas von ſo trocknen Zahlenverhältniſſen ganz Verſchiedenes; wir brauchen von Zahlen und arithmetiſchen Proportionen nichts zu wiſſen, ja wenn wir auch die Saite ſchwingen ſehen, ſo verſchwindet doch Theils dieß Erzittern, ohne daß wir es in Zahlen feſthalten können, Theils bedürfen wir eines Hinblicks auf den klingenden Körper gar nicht, um den Eindruck ſeines Tönens zu erhalten. Der Zuſammenhang des Tons mit dieſen Zahlenverhältniſſen kann deshalb zunächſt nicht nur als unglaublich auffallen, ſondern es kann ſogar den Anſchein gewinnen, als werde das Hören und innere Verſtehen der Harmonien ſogar durch die Zurückführung auf das bloß Quantitative herabgewürdigt. Dennoch iſt und bleibt das numeriſche Verhältniß der Schwingungen in derſelben Zeitdauer die Grundlage für die Beſtimmtheit der Töne. Denn daß unſere Empfindung des Hörens in ſich einfach iſt, liefert keinen Grund zu einem triftigen Einwande. Auch das, was einen einfachen Eindruck giebt, kann an ſich ſeinem Begriff wie ſeiner Exiſtenz nach etwas in ſich Mannigfaltiges und mit Anderem in weſentlicher Beziehung Stehendes ſeyn. Sehen wir z. B. Blau oder Gelb, Grün oder Roth in der ſpecifiſchen Reinheit dieſer Farben, ſo haben ſie gleichfalls den Anſchein einer durchaus einfachen Beſtimmtheit, wogegen ſich Violett leicht als

eine Miſchung ergiebt von Blau und Roth. Deſſenohngeachtet iſt auch das reine Blau nichts Einfaches, ſondern ein beſtimmtes Verhältniß des Ineinander von Hell und Dunkel. Religiöſe Empfindungen, das Gefühl des Rechtes in dieſem oder jenem Falle erſcheinen als ebenſo einfach, und doch enthält alles Religiöſe, jedes Rechtsverhältniß eine Mannigfaltigkeit von beſonderen Beſtimmungen, deren Einheit dieſe einfache Empfindung giebt. In der gleichen Weiſe nun beruht auch der Ton, wie ſehr wir ihn als etwas in ſich ſchlechthin Einfaches hören und empfinden, auf einer Mannigfaltigkeit, die, weil der Ton durch das Erzittern des Körpers entſteht, und dadurch mit ſeinen Schwingungen in die Zeit fällt, aus der Beſtimmtheit dieſes zeitlichen Erzitterns, d. h. aus der beſtimmten Anzahl von Schwingungen in einer beſtimmten Zeit herzuleiten iſt. Für das Nähere ſolcher Herleitung will ich nur auf Folgendes aufmerkſam machen.

Die unmittelbar zuſammenſtimmenden Töne, bei deren Erklingen die Verſchiedenheit nicht als Gegenſatz vernehmbar wird, ſind diejenigen, bei welchen das Zahlenverhältniß ihrer Schwingungen von einfachſter Art bleibt, wogegen die nicht von Hauſe aus zuſammenſtimmenden verwickeltere Proportionen in ſich haben. Von erſterer Art z. B. ſind die Oktaven. Stimmt man nämlich eine Saite, deren beſtimmte Schwingungen den Grundton geben, und theilt dieſelbe, ſo macht dieſe zweite Hälfte in der gleichen Zeit, mit der erſten verglichen, noch einmal ſoviel Schwingungen. Ebenſo gehen bei der Quinte drei Schwingungen auf zwei des Grundtons; fünf auf vier des Grundtons bei der Terz. Anders dagegen verhält es ſich mit der Sekunde und Septime, wo acht Schwingungen des Grundtons auf neun und auf fünfzehn fallen.

ββ) Indem nun, wie wir bereits ſahen, dieſe Verhältniſſe nicht zufällig gewählt ſeyn dürfen, ſondern eine innere Nothwendigkeit für ihre beſonderen Seiten, wie für deren Totalität

enthalten müſſen, ſo können die einzelnen Intervalle, welche ſich nach ſolchen Zahlenverhältniſſen beſtimmen laſſen, nicht in ihrer Gleichgültigkeit gegeneinander ſtehen bleiben, ſondern haben ſich als eine Totalität zuſammen zu ſchließen. Das erſte Tonganze, das hieraus entſteht, iſt nun aber noch kein konkreter Zuſammenklang unterſchiedener Töne, ſondern ein ganz abſtraktes Aufeinanderfolgen eines Syſtems, eine Auseinanderfolge der Töne nach ihrem einfachſten Verhältniſſe zu einander und zu der Stellung innerhalb ihrer Totalität. Dieß giebt die einfache Reihe der Töne, die Tonleiter. Die Grundbeſtimmung derſelben iſt die Tonika, die ſich in ihrer Oktav wiederholt und nun die übrigen ſechs Töne innerhalb dieſer doppelten Grenze ausbreitet, welche dadurch, daß der Grundton in ſeiner Oktav unmittelbar mit ſich zuſammenſtimmt, zu ſich ſelbſt zurückkehrt. Die anderen Töne der Skala ſtimmen zum Grundton Theils ſelbſt wieder unmittelbar, wie Terz und Quinte, oder haben gegen denſelben eine weſentlichere Unterſchiedenheit des Klangs, wie die Sekunde und Septime, und ordnen ſich nun zu einer ſpecifiſchen Aufeinanderfolge, deren Beſtimmtheit ich jedoch hier nicht weitläufiger erörtern will.

$\gamma\gamma$) Aus dieſer Tonleiter drittens gehen die Tonarten hervor. Jeder Ton der Skala nämlich kann ſelbſt wieder zum Grundton einer neuen beſonderen Tonreihe gemacht werden, welche ſich nach demſelben Geſetz als die erſte ordnet. Mit der Entwickelung der Skala zu einem größeren Reichthum von Tönen hat ſich deshalb auch die Anzahl der Tonarten vermehrt; wie z. B. die moderne Muſik ſich in mannigfaltigeren Tonarten bewegt als die Muſik der Alten. Da nun ferner die verſchiedenen Töne der Tonleiter überhaupt, wie wir ſahen, im Verhältniß eines unmittelbareren Zueinanderſtimmens oder eines weſentlicheren Abweichens und Unterſchiedes von einander ſtehn, ſo werden auch die Reihen, welche aus dieſen Tönen, als Grundtönen, entſpringen, entweder ein näheres Verhältniß der

Verwandtſchaft zeigen, und deshalb unmittelbar ein Uebergehn von der einen in die andere geſtatten, oder ſolch einen unvermittelten Fortgang, ihrer Fremdheit wegen, verweigern. Außerdem aber treten die Tonarten zu dem Unterſchiede der Härte und Weiche, der Dur- und Molltonart, auseinander, und haben endlich durch den Grundton, aus dem ſie hervorgehn, einen beſtimmten Charakter, welcher ſeiner Seits wieder einer beſondern Weiſe der Empfindung, der Klage, Freude, Trauer, ermuthigenden Aufregung u. ſ. f. entſpricht. In dieſem Sinne haben die Alten bereits viel von dem Unterſchiede der Tonarten abgehandelt und denſelben zu einem mannigfachen Gebrauche ausgebildet.

γ) Der dritte Hauptpunkt, mit deſſen Betrachtung wir unſere kurzen Andeutungen über die Lehre von der Harmonie ſchließen können, betrifft das Zuſammenklingen der Töne ſelbſt, das Syſtem der Akkorde.

αα) Wir haben bisher zwar geſehen, daß die Intervalle ein Ganzes bilden, dieſe Totalität jedoch breitete ſich zunächſt in den Skalen und Tonarten nur zu bloßen Reihen auseinander, in deren Aufeinanderfolge jeder Ton für ſich einzeln hervortrat. Dadurch blieb das Tönen noch abſtrakt, da ſich nur immer eine beſondere Beſtimmtheit hervorthat. Inſofern aber die Töne nur durch ihr Verhältniß zu einander in der That ſind, was ſie ſind, ſo wird das Tönen auch als dieſes konkrete Tönen ſelbſt Exiſtenz gewinnen müſſen, d. h. verſchiedene Töne haben ſich zu ein und demſelben Tönen zuſammenzuſchließen. Dieſes Miteinanderklingen, bei welchem es jedoch auf die Anzahl der ſich einigenden Töne nicht weſentlich ankommt, ſo daß ſchon zwei eine ſolche Einheit bilden können, macht den Begriff des Akkordes aus. Wenn nun bereits die einzelnen Töne in ihrer Beſtimmtheit nicht dürfen dem Zufall und der Willkühr überlaſſen bleiben, ſondern durch eine innere Geſetzmäßigkeit geregelt und in ihrer Aufeinanderfolge geordnet ſeyn müſſen, ſo wird die

gleiche Geſetzmäßigkeit auch für die Akkorde einzutreten haben, um zu beſtimmen, welche Art von Zuſammenſtellungen dem muſikaliſchen Gebrauche zuzugeſtehn, welche hingegen von demſelben auszuſchließen iſt. Dieſe Geſetze erſt geben die Lehre von der Harmonie im eigentlichen Sinne, nach welcher ſich auch die Akkorde wieder zu einem in ſich ſelbſt nothwendigen Syſtem auseinanderlegen.

ββ) In dieſem Syſteme nun gehn die Akkorde zur Beſonderheit und Unterſchiedenheit von einander fort, da es immer beſtimmte Töne ſind, die zuſammenklingen. Wir haben es deshalb ſogleich mit einer Totalität beſonderer Akkorde zu thun. Was die allgemeinſte Eintheilung derſelben betrifft, ſo machen ſich hier die näheren Beſtimmungen von Neuem geltend, die ich ſchon bei den Intervallen, den Tonleitern und Tonarten flüchtig berührt habe.

Eine erſte Art nämlich von Akkorden ſind diejenigen, zu denen Töne zuſammentreten, welche unmittelbar zu einander ſtimmen. In dieſem Tönen thut ſich daher kein Gegenſatz, kein Widerſpruch auf, und die vollſtändige Conſonanz bleibt ungeſtört. Dieß iſt bei den ſogenannten konſonirenden Akkorden der Fall, deren Grundlage der Dreiklang abgiebt. Bekanntlich beſteht derſelbe aus dem Grundton, der Terz oder Mediante, und der Quinte oder Dominante. Hierin iſt der Begriff der Harmonie in ihrer einfachſten Form, ja die Natur des Begriffs überhaupt ausgedrückt. Denn wir haben eine Totalität unterſchiedener Töne vor uns, welche dieſen Unterſchied ebenſoſehr als ungetrübte Einheit zeigen; es iſt eine unmittelbare Identität, der es aber nicht an Beſonderung und Vermittelung fehlt, während die Vermittlung zugleich nicht bei der Selbſtſtändigkeit der unterſchiedenen Töne ſtehen bleibt, und ſich mit dem bloßen Herüber und Hinüber eines relativen Verhältniſſes begnügen darf, ſondern die Einigung wirklich zu Stande bringt, und dadurch zur Unmittelbarkeit in ſich zurückkehrt.

Was aber *zweitens* den verſchiedenen Arten von Dreiklängen, welche ich hier nicht näher erörtern kann, noch abgeht, iſt das wirkliche Hervortreten einer tieferen Entgegenſetzung. Nun haben wir aber bereits früher geſehn, daß die Tonleiter außer jenen gegenſatzlos zueinanderſtimmenden Tönen auch noch andere enthält, die dieſes Zuſammenſtimmen aufheben. Ein ſolcher Ton iſt die kleine und große Septime. Da dieſe gleichfalls zur Totalität der Töne gehören, ſo werden ſie ſich auch in den Dreiklang Eingang verſchaffen müſſen. Geſchieht dieß aber, ſo iſt jene unmittelbare Einheit und Konſonanz zerſtört, inſofern ein weſentlich anders klingender Ton hinzukommt, durch welchen nun erſt wahrhaft ein *beſtimmter Unterſchied* und zwar als Gegenſatz hervortritt. Dieß macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu weſentlichen Gegenſätzen fortgeht, und die Schärfe und Zerriſſenheit derſelben nicht ſcheut. Denn der wahre Begriff iſt zwar Einheit in ſich; aber nicht nur unmittelbare, ſondern weſentlich in ſich zerſchiedene, zu Gegenſätzen zerfallene Einheit. So habe ich z. B. in meiner Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt, aber dieſe Subjektivität als ideelle durchſichtige Einheit hebt ſich zu dem ihr Entgegengeſetzten, zur Objektivität auf; ja ſie iſt als das bloß Ideelle ſelbſt nur eine Einſeitigkeit und Beſonderheit, die ſich ein Anderes, Entgegengeſetztes, die Objektivität, gegenüber behält, und nur wahrhafte Subjektivität iſt, wenn ſie in dieſen Gegenſatz eingeht und ihn überwindet und auflöſt. So ſind es auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegenſatzes in ſich zu ertragen und zu beſiegen die Macht gegeben iſt. Soll nun die Muſik ſowohl die innere Bedeutung als auch die ſubjektive Empfindung des tiefſten Gehaltes, des religiöſen z. B., und zwar des chriſtlich religiöſen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptſeite bilden, kunſtgemäß ausdrücken, ſo muß ſie in ihrem Tonbereich Mittel beſitzen, welche den Kampf von Gegenſätzen zu ſchildern befähigt ſind. Dieß Mittel erhält ſie in den diſſoni-

renden ſogenannten Septimen- und Nonen-Akkorden, auf deren beſtimmtere Angabe ich mich jedoch nicht näher einlaſſen kann.

Sehen wir dagegen drittens auf die allgemeine Natur dieſer Akkorde, ſo iſt der weitere wichtige Punkt der, daß ſie Entgegengeſetztes in dieſer Form des Gegenſatzes ſelbſt in ein und derſelben Einheit halten. Daß aber Entgegengeſetztes als Entgegengeſetztes in Einheit ſey, iſt ſchlechthin widerſprechend und beſtandlos. Gegenſätze überhaupt haben ihrem innern Begriffe nach keinen feſten Halt, weder in ſich ſelber, noch an ihrer Entgegenſetzung. Im Gegentheil, ſie gehen an ihrer Entgegenſetzung ſelber zu Grunde. Die Harmonie kann deshalb bei dergleichen Akkorden nicht ſtehen bleiben, die für das Ohr nur einen Widerſpruch geben, welcher ſeine Löſung fordert, um für Ohr und Gemüth eine Befriedigung herbei zu führen. Mit dem Gegenſatze inſofern iſt unmittelbar die Nothwendigkeit einer Auflöſung von Diſſonanzen und ein Rückgang zu Dreiklängen gegeben. Dieſe Bewegung erſt, als Rückkehr der Identität zu ſich, iſt überhaupt das Wahrhafte. In der Muſik aber iſt dieſe volle Identität ſelbſt nur möglich als ein zeitliches Auseinanderlegen ihrer Momente, welche deshalb zu einem Nacheinander werden, ihre Zuſammengehörigkeit jedoch dadurch erweiſen, daß ſie ſich als die nothwendige Bewegung eines in ſich ſelbſt begründeten Fortgangs zu einander, und als ein weſentlicher Verlauf der Veränderung darthun.

$\gamma\gamma$) Damit ſind wir zu einem dritten Punkte hingelangt, dem wir noch Aufmerkſamkeit zu ſchenken haben. Wenn nämlich ſchon die Skala eine in ſich feſte, obgleich zunächſt noch abſtrakte Reihenfolge von Tönen war, ſo bleiben nun auch die Akkorde nicht vereinzelt und ſelbſtſtändig, ſondern erhalten einen innerlichen Bezug aufeinander, und das Bedürfniß der Veränderung und des Fortſchritts. In dieſen Fortſchritt, obſchon derſelbe eine bedeutendere Breite des Wechſels, als in der Tonleiter möglich iſt, erhalten kann, darf ſich jedoch wiederum nicht

die bloße Willkühr einmiſchen, ſondern die Bewegung von Akkord zu Akkord muß Theils in der Natur der Akkorde ſelbſt, Theils der Tonarten, zu welchen dieſelben überführen, beruhn. In dieſer Rückſicht hat die Theorie der Muſik vielfache Verbote aufgeſtellt, deren Auseinanderſetzung und Begründung uns jedoch in allzuſchwierige und weitläufige Erörterungen verwickeln möchte. Ich will es deshalb mit den wenigen allgemeinſten Bemerkungen genug ſeyn laſſen.

c. Die Melodie.

Blicken wir auf das zurück, was uns zunächſt in Anſehung der beſonderen muſikaliſchen Ausdrucksmittel beſchäftigt hat, ſo betrachteten wir erſtens die Geſtaltungsweiſe der zeitlichen Dauer der Töne in Rückſicht auf Zeitmaaß, Takt und Rhythmus. Von hier aus gingen wir zu dem wirklichen Tönen fort; und zwar erſtens zum Klang der Inſtrumente und menſchlichen Stimme; zweitens zur feſten Maaßbeſtimmung der Intervalle, und zu deren abſtrakten Reihenfolge in der Skala und den verſchiedenen Tonarten; drittens zu den Geſetzen der beſonderen Akkorde und ihrer Fortbewegung zu einander. Das letzte Gebiet nun, in welchem die früheren ſich in Eins bilden, und in dieſer Identität die Grundlage für die erſt wahrhaft freie Entfaltung und Einigung der Töne abgeben, iſt die Melodie.

Die Harmonie nämlich befaßt nur die weſentlichen Verhältniſſe, welche das Geſetz der Nothwendigkeit für die Tonwelt ausmachen, doch nicht ſelber ſchon, ebenſowenig wie Takt und Rhythmus, eigentliche Muſik, ſondern nur die ſubſtantielle Baſis, der geſetzmäßige Grund und Boden ſind, auf dem die freie Seele ſich ergeht. Das Poetiſche der Muſik, die Seelenſprache, welche die innere Luſt und den Schmerz des Gemüths in Töne ergießt, und in dieſem Erguß ſich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem ſie das prä-

ſente Ergriffenſeyn des Innern zu einem Vernehmen ſeiner, zu einem freien Verweilen bei ſich ſelbſt macht, und dem Herzen eben dadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden giebt, — das freie Tönen der Seele im Felde der Muſik iſt erſt die Melodie. Dieß letzte Gebiet, inſofern es die höhere poetiſche Seite der Muſik, das Bereich ihrer eigentlich künſtleriſchen Erfindungen im Gebrauch der bisher betrachteten Elemente ausmacht, iſt nun vornehmlich dasjenige, von welchem zu ſprechen wäre. Dennoch aber treten uns hier gerade die ſchon oben erwähnten Schwierigkeiten in den Weg. Einer Seits nämlich gehörte zu einer weitläufigen und begründenden Abhandlung des Gegenſtandes eine genauere Kenntniß der Regeln der Kompoſition und eine ganz andere Kennerſchaft der vollendeteſten muſikaliſchen Kunſtwerke, als ich ſie beſitze und mir zu verſchaffen gewußt habe, da man von den eigentlichen Kennern und ausübenden Muſikern — von den letzteren, die häufig die geiſtloſeſten ſind, am allerwenigſten — hierüber etwas Beſtimmtes und Ausführliches hört. Auf der anderen Seite liegt es in der Natur der Muſik ſelbſt, daß ſich in ihr weniger als in den übrigen Künſten Beſtimmtes und Beſonderes in allgemeinerer Weiſe feſthalten und herausheben läßt und laſſen ſoll. Denn wie ſehr die Muſik auch einen geiſtigen Inhalt in ſich aufnimmt, und das Innre dieſes Gegenſtandes oder die inneren Bewegungen der Empfindung zum Gegenſtande ihres Ausdruckes macht, ſo bleibt dieſer Inhalt, eben weil er ſeiner Innerlichkeit nach gefaßt wird, oder als ſubjektive Empfindung wiederklingt, unbeſtimmter und vager, und die muſikaliſchen Veränderungen ſind nicht jedesmal zugleich auch die Veränderung einer Empfindung oder Vorſtellung, eines Gedankens oder einer individuellen Geſtalt, ſondern eine bloß muſikaliſche Fortbewegung, die mit ſich ſelber ſpielt und da hinein Methode bringt. Ich will mich deshalb nur auf folgende allgemeine Bemerkungen, die mir intereſſant ſcheinen und aufgefallen ſind, beſchränken.

α) Die Melodie in ihrer freien Entfaltung der Töne ſchwebt zwar einer Seits unabhängig über Takt, Rhythmus und Harmonie, doch hat ſie anderer Seits keine andere Mittel zu ihrer Verwirklichung als eben die rhythmiſch taktmäßige Bewegungen der Töne in deren weſentlichen und in ſich ſelbſt nothwendigen Verhältniſſen. Die Bewegung der Melodie iſt daher in dieſe Mittel ihres Daſeyns eingeſchloſſen, und darf nicht gegen die der Sache nach nothwendige Geſetzmäßigkeit derſelben in ihnen Exiſtenz gewinnen wollen. In dieſer engen Verknüpfung mit der Harmonie als ſolcher büßt aber die Melodie nicht etwa ihre Freiheit ein, ſondern befreit ſich nur von der Subjektivität zufälliger Willkühr in launenhaftem Fortſchreiten und bizarren Veränderungen, und erhält gerade hiedurch erſt ihre wahre Selbſtſtändigkeit. Denn die echte Freiheit ſteht nicht dem Nothwendigen, als einer fremden und deshalb drückenden und unterdrückenden Macht, gegenüber, ſondern hat dieß Subſtantielle als das ihr ſelbſt einwohnende mit ihr identiſche Weſen, in deſſen Forderungen ſie deshalb ſo ſehr nur ihren eigenen Geſetzen folgt, und ihrer eigenen Natur Genüge thut, daß ſie ſich erſt in dem Abgehen von dieſen Vorſchriften von ſich abwenden und ſich ſelber ungetreu werden würde. Umgekehrt aber zeigt es ſich nun auch, daß Takt, Rhythmus und Harmonie für ſich genommen nur Abſtraktionen ſind, die in ihrer Iſolirung keine muſikaliſche Gültigkeit haben, ſondern nur durch die Melodie, und innerhalb derſelben, als Momente und Seiten der Melodie ſelber, zu einer wahrhaft muſikaliſchen Exiſtenz gelangen können. In dem auf ſolche Weiſe in Einklang gebrachten Unterſchied von Harmonie und Melodie liegt das Hauptgeheimniß der großen Kompoſitionen.

β) Was nun in dieſer Rückſicht zweitens den beſonderen Charakter der Melodie angeht, ſo ſcheinen mir folgende Unterſchiede von Wichtigkeit zu ſeyn.

$\alpha\alpha$) Die Melodie kann ſich erſtens in Anſehung ihres

harmoniſchen Verlaufes auf einen ganz einfachen Kreis von Akkorden und Tonarten beſchränken, indem ſie ſich nur innerhalb jener gegenſatzlos zu einander ſtimmenden Tonverhältniſſe ausbreitet, welche ſie dann bloß als Baſis behandelt, um in deren Boden nur die allgemeineren Haltpunkte für ihre nähere Figuration und Bewegung zu finden. Liedermelodien z. B., die darum nicht etwa oberflächlich werden, ſondern von tiefer Seele des Ausdrucks ſeyn können, laſſen ſich gewöhnlich ſo in den einfachſten Verhältniſſen der Harmonie hin und her gehn. Sie ſetzen die ſchwierigeren Verwickelungen der Akkorde und Tonarten gleichſam nicht ins Problem, inſofern ſie ſich mit ſolchen Gängen und Modulirungen begnügen, welche, um ein Zueinanderſtimmen zu bewirken, ſich nicht zu ſcharfen Gegenſätzen weiter treiben, und keine vielfache Vermittelungen erfordern, ehe die befriedigende Einheit herzuſtellen iſt. Dieſe Behandlungsart kann allerdings auch zur Seichtigkeit führen, wie in vielen modernen italieniſchen und franzöſiſchen Melodien, deren Harmonieenfolge ganz oberflächlicher Art iſt, während der Komponiſt, was ihm von dieſer Seite her abgeht, nur durch einen pikanten Reiz des Rhythmus oder durch ſonſtige Würzen zu erſetzen ſucht. Im Allgemeinen aber iſt die Leerheit der Melodie nicht eine nothwendige Wirkung der Einfachheit ihrer harmoniſchen Baſis.

ββ) Ein weiterer Unterſchied beſteht nun zweitens darin, daß die Melodie ſich nicht mehr, wie in dem erſten Falle, bloß in einer Entfaltung von einzelnen Tönen auf einer relativ für ſich, als bloßer Grundlage, ſich fortbewegenden Harmonieenfolge entwickelt, ſondern daß ſich jeder einzelne Ton der Melodie als ein konkretes Ganzes zu einem Akkord ausfüllt, und dadurch Theils einen Reichthum an Tönen erhält, Theils ſich mit dem Gange der Harmonie ſo eng verwebt, daß keine ſolche beſtimmtere Unterſcheidung einer ſich für ſich auslegenden Melodie und einer nur die begleitenden Haltpunkte und den feſteren Grund und Boden abgebenden Harmonie mehr zu machen iſt. Har-

monie und Melodie bleiben dann ein und daſſelbe kompakte Ganze, und eine Veränderung in der einen iſt zugleich eine nothwendige Veränderung in der anderen Seite. Dieß findet z. B. beſonders in vierſtimmig geſetzten Chorälen ſtatt. Ebenſo kann ſich auch ein und dieſelbe Melodie mehrſtimmig ſo verweben, daß dieſe Verſchlingung einen Harmonieengang bildet, oder es können auch ſelbſt verſchiedene Melodieen in der ähnlichen Weiſe harmoniſch ineinander gearbeitet werden, ſo daß immer das Zuſammentreffen beſtimmter Töne dieſer Melodieen eine Harmonie abgiebt, wie dieß z. B. häufig in Kompoſitionen von Sebaſtian Bach vorkommt. Der Fortgang zerlegt ſich dann in mannigfach von einander abweichende Gänge, die ſelbſtſtändig neben und durcheinander hinzuziehen ſcheinen, doch eine weſentlich harmoniſche Beziehung auf einander behalten, die dadurch wieder ein nothwendiges Zuſammengehören hereinbringt.

$\gamma\gamma$) In ſolcher Behandlungsweiſe nun darf nicht nur die tiefere Muſik ihre Bewegungen bis an die Grenzen unmittelbarer Konſonanz herantreiben, ja dieſelbe, um zu ihr zurückzukehren, vorher ſogar verletzen, ſondern ſie muß im Gegentheil das einfache erſte Zuſammenſtimmen zu Diſſonanzen auseinanderreißen. Denn erſt in dergleichen Gegenſätzen ſind die tieferen Verhältniſſe und Geheimniſſe der Harmonie, in denen eine Nothwendigkeit für ſich liegt, begründet, und ſo können die tiefeindringenden Bewegungen der Melodie auch nur in dieſen tieferen harmoniſchen Verhältniſſen ihre Grundlage finden. Die Kühnheit der muſikaliſchen Kompoſition verläßt deshalb den bloß konſonirenden Fortgang, ſchreitet zu Gegenſätzen weiter, ruft alle ſtärkſten Widerſprüche und Diſſonanzen auf, und erweiſt ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe ſie ebenſoſehr beſchwichtigen zu können, und damit den befriedigenden Sieg melodiſcher Beruhigung zu feiern die Gewißheit hat. Es iſt dieß ein Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit; ein Kampf der Freiheit der Phantaſie, ſich ihren

Schwingen zu überlaſſen, mit der Nothwendigkeit jener harmoniſchen Verhältniſſe, deren ſie zu ihrer Aeußerung bedarf, und in welchen ihre eigene Bedeutung liegt. Iſt nun aber die Harmonie, der Gebrauch aller ihrer Mittel, die Kühnheit des Kampfs in dieſem Gebrauch und gegen dieſe Mittel die Hauptſache, ſo wird die Kompoſition leicht ſchwerfällig und gelehrt, inſofern ihr entweder die Freiheit der Bewegungen wirklich abgeht, oder ſie wenigſtens den vollſtändigen Triumph derſelben nicht heraustreten läßt.

γ) In jeder Melodie nämlich drittens muß ſich das eigentlich Melodiſche, Sangbare, in welcher Art von Muſik es ſey, als das Vorherrſchende, Unabhängige zeigen, das in dem Reichthume ſeines Ausdrucks ſich nicht vergißt und verliert. Nach dieſer Seite hin iſt die Melodie zwar die unendliche Beſtimmbarkeit und Möglichkeit in Fortbewegung von Tönen, die aber ſo gehalten ſeyn muß, daß immer ein in ſich totales und abgeſchloſſenes Ganzes vor unſerem Sinne bleibt. Dieß Ganze enthält zwar eine Mannigfaltigkeit, und hat in ſich einen Fortſchritt, aber als Totalität muß es feſt in ſich abgerundet ſeyn, und bedarf inſofern eines beſtimmten Anfangs und Abſchluſſes, ſo daß die Mitte nur die Vermittelung jenes Anfangs und dieſes Endes iſt. Nur als dieſe Bewegung, die nicht ins Unbeſtimmte hinausläuft, ſondern in ſich ſelbſt gegliedert iſt und zu ſich zurückkehrt, entſpricht die Melodie dem freien Beiſichſeyn der Subjektivität, deren Ausdruck ſie ſeyn ſoll, und ſo allein übt die Muſik in ihrem eigenthümlichen Elemente der Innerlichkeit, die unmittelbar Aeußerung, und der Aeußerung, die unmittelbar innerlich wird, die Idealität und Befreiung aus, welche, indem ſie zugleich der harmoniſchen Nothwendigkeit gehorcht, die Seele in das Vernehmen einer höheren Sphäre verſetzt.

3. Verhältniß der muſikaliſchen Ausdrucks- mittel zu deren Inhalt.

Nach Angabe des allgemeinen Charakters der Muſik haben wir die beſonderen Seiten betrachtet, nach welchen ſich die Töne und deren zeitliche Dauer geſtalten müſſen. Indem wir nun aber mit der Melodie in das Bereich der freien künſtleriſchen Erfindung und des wirklichen muſikaliſchen Schaffens hereingetreten ſind, handelt es ſich ſogleich um einen Inhalt, der in Rhythmus, Harmonie und Melodie einen kunſtgemäßen Ausdruck erhalten ſoll. Die Feſtſtellung der allgemeinen Arten dieſes Ausdrucks giebt nun den letzten Geſichtspunkt, von welchem aus wir jetzt noch auf die verſchiedenen Gebiete der Muſik einen Blick zu werfen haben. — In dieſer Rückſicht iſt zunächſt folgender Unterſchied herauszuheben.

Das eine Mal kann, wie wir ſchon früher ſahen, die Muſik begleitend ſeyn, wenn nämlich ihr geiſtiger Inhalt nicht nur in der abſtrakten Innerlichkeit ſeiner Bedeutung oder als ſubjektive Empfindung ergriffen wird, ſondern ſo in die muſikaliſche Bewegung eingeht, wie er von der Vorſtellung bereits ausgebildet und in Worte gefaßt worden iſt. Das andre Mal dagegen reißt die Muſik ſich von ſolch einem für ſich ſchon fertigen Inhalte los, und verſelbſtſtändigt ſich in ihrem eigenen Felde, ſo daß ſie entweder, wenn ſie ſich's mit irgend einem beſtimmten Gehalte noch überhaupt zu thun macht, denſelben unmittelbar in Melodien und deren harmoniſche Durcharbeitung einſenkt, oder ſich auch durch das ganz unabhängige Klingen und Tönen als ſolches und die harmoniſche und melodiſche Figuration deſſelben zufrieden zu ſtellen weiß. Obſchon in einem ganz anderen Felde kehrt dadurch ein ähnlicher Unterſchied zurück, wie wir ihn innerhalb der Architektur als die ſelbſtſtändige und dienende Baukunſt geſehn haben. Doch iſt die begleitende Muſik weſentlich freier, und geht mit ihrem Inhalte in eine viel engere Einigung ein, als dieß in der Architektur jemals der Fall ſeyn kann.

Dieſer Unterſchied thut ſich nun in der realen Kunſt als die Verſchiedenartigkeit der Vokal- und Inſtrumentalmuſik hervor. Wir dürfen denſelben jedoch nicht in der bloß äußerlichen Weiſe nehmen, als wenn in der Vokalmuſik nur der Klang der menſchlichen Stimme, in der Inſtrumentalmuſik dagegen das mannigfaltigere Klingen der übrigen Inſtrumente verwendet würde, ſondern die Stimme ſpricht ſingend zugleich Worte aus, welche die Vorſtellung eines beſtimmten Inhaltes angeben, ſo daß nun die Muſik, als geſungenes Wort, wenn beide Seiten, Ton und Wort, nicht gleichgültig und beziehungslos auseinanderfallen ſollen, nur die Aufgabe haben kann, den muſikaliſchen Ausdruck dieſem Inhalt, der als Inhalt ſeiner näheren Beſtimmtheit nach vor die Vorſtellung gebracht iſt und nicht mehr der unbeſtimmteren Empfindung angehörig bleibt, ſoweit die Muſik es vermag gemäß zu machen. Inſofern aber dieſer Einigung ohnerachtet der vorgeſtellte Inhalt, als Text, für ſich vernehmbar und lesbar iſt, und ſich deshalb auch für die Vorſtellung ſelbſt von dem muſikaliſchen Ausdruck unterſcheidet, ſo wird die zu einem Text hinzukommende Muſik dadurch begleitend, während in der Skulptur und Malerei der dargeſtellte Inhalt nicht ſchon für ſich außerhalb ſeiner künſtleriſchen Geſtalt an die Vorſtellung gelangt. Doch müſſen wir den Begriff ſolcher Begleitung auf der anderen Seite ebenſowenig im Sinne bloß dienſtbarer Zweckmäßigkeit auffaſſen, denn die Sache verhält ſich gerade umgekehrt: der Text ſteht im Dienſte der Muſik, und hat keine weitere Gültigkeit, als dem Bewußtſeyn eine nähere Vorſtellung von dem zu verſchaffen, was ſich der Künſtler zum beſtimmten Gegenſtande ſeines Werks auserwählt hat. Dieſe Freiheit bewährt die Muſik dann vornehmlich dadurch, daß ſie den Inhalt nicht etwa in der Weiſe auffaßt, in welcher der Text denſelben vorſtellig macht, ſondern ſich eines Elementes bemächtigt, welches der Anſchauung und Vorſtellung nicht angehört. In dieſer Rückſicht habe ich ſchon bei der

allgemeinen Charakteriſtik der Muſik angedeutet, daß die Muſik die Innerlichkeit als ſolche ausdrücken müſſe. Die Innerlichkeit aber kann *gedoppelter* Art ſeyn. Einen Gegenſtand in ſeiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einer Seits heißen, ihn nicht in ſeiner äußeren Realität der Erſcheinung, ſondern ſeiner *ideellen Bedeutung* nach ergreifen; auf der anderen Seite aber kann damit gemeint ſeyn, einen Inhalt ſo ausdrücken, wie er in der Subjektivität der *Empfindung* lebendig iſt. Beide Auffaſſungsweiſen ſind der Muſik möglich. Ich will dieß näher vorſtellig zu machen verſuchen.

In alten Kirchenmuſiken, bei einem crucifixus z. B., ſind die tiefen Beſtimmungen, welche in dem Begriffe der Paſſion Chriſti als dieſes göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach ſo gefaßt worden, daß ſich nicht eine *ſubjektive* Empfindung der Rührung, des Mitleidens oder menſchlichen einzelnen Schmerzes über dieß Begebniß ausſpricht, ſondern gleichſam die Sache ſelbſt, d. h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien und deren melodiſchen Verlauf hinbewegt. Zwar wird auch in dieſem Falle in Betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet; er ſoll den Schmerz der Kreuzigung, die Grablegung nicht *anſchaun*, ſich nicht nur eine allgemeine *Vorſtellung* davon ausbilden, ſondern in ſeinem innerſten Selbſt ſoll er das Innerſte dieſes Todes und dieſer göttlichen Schmerzen durchleben, ſich mit dem ganzen Gemüthe darein verſenken, ſo daß nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles Uebrige auslöſcht und das Subjekt nur mit dieſem Einen erfüllt. Ebenſo muß auch das Gemüth des Komponiſten, damit das Kunſtwerk ſolch einen Eindruck hervorzubringen die Macht erhalte, ſich ganz in die Sache und nur in ſie, und nicht bloß in das ſubjektive Empfinden derſelben eingelebt haben, und nur ſie allein in den Tönen für den innern Sinn lebendig machen wollen.

Umgekehrt kann ich z. B. ein Buch, einen Text, das ein

Begebniß erzählt, eine Handlung vorführt, Empfindungen zu Worten ausprägt, leſen, und dadurch in meiner eigenſten Empfindung höchſt aufgeregt werden, Thränen vergießen u. ſ. f. Dieß ſubjektive Moment der Empfindung, das alles menſchliche Thun und Handeln, jeden Ausdruck des innern Lebens begleiten, und nun auch im Vernehmen jeder Begebenheit und Mitanſchaun jeder Handlung erweckt werden kann, iſt die Muſik ganz ebenſo zu organiſiren im Stande, und beſänftigt, beruhigt, idealiſirt dann auch durch ihren Eindruck im Hörer die Mitempfindung, zu der er ſich geſtimmt fühlt. In beiden Fällen erklingt alſo der Inhalt für das innere Selbſt, welchem die Muſik, eben weil ſie ſich des Subjekts ſeiner einfachen Koncentration nach bemächtigt, nun ebenſo auch die umherſchweifende Freiheit des Denkens, Vorſtellens, Anſchauens, und das Hinausſeyn über einen beſtimmten Gehalt zu begränzen weiß, indem ſie das Gemüth in einem beſonderen Inhalte feſthält, es in demſelben beſchäftigt und in dieſem Kreiſe die Empfindung bewegt und ausfüllt.

Dieß iſt der Sinn, in welchem wir hier von begleitender Muſik zu ſprechen haben, inſoweit ſie in der angegebenen Weiſe von dem durch den Text für die Vorſtellung bereits hingeſtellten Inhalt jene Seite der Innerlichkeit ausbildet. Da nun aber die Muſik dieſer Aufgabe beſonders in der Vokalmuſik nachzukommen vermag, und die menſchliche Stimme dann außerdem noch mit Inſtrumenten verbindet, ſo iſt man gewohnt, gerade die Inſtrumentalmuſik vorzugsweiſe begleitend zu nennen. Allerdings begleitet dieſelbe die Stimme, und darf ſich dann nicht abſolut verſelbſtſtändigen und die Hauptſache ausmachen wollen; in dieſer Verbindung jedoch ſteht die Vokalmuſik direkter noch unter der oben angedeuteten Kategorie eines begleitenden Tönens, indem die Stimme artikulirte Worte für die Vorſtellung ſpricht, und der Geſang nur eine neue weitere Modifikation des Inhalts dieſer Worte, nämlich eine Ausführung derſelben für die innere

Gemüthsempfindung iſt, während bei der Inſtrumentalmuſik als ſolcher das Ausſprechen für die Vorſtellung fortfällt, und die Muſik ſich auf die eigenen Mittel ihrer rein muſikaliſchen Ausdrucksweiſe beſchränken muß.

Zu dieſen Unterſchieden tritt nun endlich noch eine dritte Seite, welche nicht darf überſehen werden. Ich habe nämlich früher bereits darauf hingewieſen, daß die lebendige Wirklichkeit eines muſikaliſchen Werkes immer erſt von Neuem wieder producirt werden müſſe. In den bildenden Künſten ſtehen die Skulptur und die Malerei in dieſer Rückſicht im Vortheil. Der Bildhauer, der Maler koncipirt ſein Werk und führt es auch vollſtändig aus; die ganze Kunſtthätigkeit koncentrirt ſich auf ein und daſſelbe Individuum, wodurch das innige ſich Entſprechen von Erfindung und wirklicher Ausführung ſehr gewinnt. Schlimmer dagegen hat es der Architekt, welcher der Vielgeſchäftigkeit eines mannigfach verzweigten Handwerks bedarf, das er anderen Händen anvertrauen muß. Der Komponiſt nun hat ſein Werk gleichfalls fremden Händen und Kehlen zu übergeben, doch mit dem Unterſchiede, daß hier die Exekution, von Seiten ſowohl des Techniſchen als auch des inneren belebenden Geiſtes, ſelbſt wieder eine künſtleriſche und nicht nur handwerksmäßige Thätigkeit fordert. Beſonders in dieſer Beziehung haben ſich gegenwärtig wieder, ſowie bereits zur Zeit der älteren italieniſchen Oper, während in den anderen Künſten keine neue Entdeckungen gemacht worden ſind, in der Muſik zwei Wunder aufgethan; eines der Konception, das andere der virtuoſen Genialität in der Exekution, rückſichtlich welcher ſich auch für die größeren Kenner der Begriff deſſen, was Muſik iſt, und was ſie zu leiſten vermag, mehr und mehr erweitert hat.

Hiernach erhalten wir für die Eintheilung dieſer letzten Betrachtungen folgende Haltpunkte.

Erſtens haben wir uns mit der begleitenden Muſik

zu beſchäftigen und zu fragen, zu welchen Ausdrucksweiſen eines Inhalts dieſelbe im Allgemeinen befähigt iſt.

Zweitens müſſen wir dieſelbe Frage nach dem näheren Charakter der für ſich ſelbſtſtändigen Muſik aufwerfen, und

Drittens mit einigen Bemerkungen über die künſtleriſche Exekution ſchließen.

a. Die begleitende Muſik.

Aus dem, was ich bereits oben über die Stellung von Text und Muſik zu einander geſagt habe, geht unmittelbar die Forderung hervor, daß in dieſem erſten Gebiete ſich der muſikaliſche Ausdruck weit ſtrenger einem beſtimmten Inhalte anzuſchließen habe, als da, wo die Muſik ſich ſelbſtſtändig ihren eigenen Bewegungen und Eingebungen überlaſſen darf. Denn der Text giebt von Hauſe aus beſtimmte Vorſtellungen und entreißt dadurch das Bewußtſeyn jenem mehr träumeriſchen Elemente vorſtellungsloſer Empfindung, in welchem wir uns, ohne geſtört zu ſeyn, hier- und dorthin führen laſſen, und die Freiheit, aus einer Muſik dieß und das herauszuempfinden, uns von ihr ſo oder ſo bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen. In dieſer Verwebung nun aber muß ſich die Muſik nicht zu ſolcher Dienſtbarkeit herunter bringen, daß ſie, um in recht vollſtändiger Charakteriſtik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinſtrömen ihrer Bewegungen verliert, und dadurch, ſtatt ein auf ſich ſelbſt beruhendes Kunſtwerk zu erſchaffen, nur die verſtändige Künſtlichkeit ausübt, die muſikaliſchen Ausdrucksmittel zur möglichſt getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne ſie bereits fertigen Inhaltes zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion thut in dieſer Rückſicht dem Eindrucke Abbruch. Auf der anderen Seite muß ſich jedoch die Muſik auch nicht, wie es jetzt bei den meiſten neueren italieniſchen Komponiſten Mode geworden iſt, faſt gänzlich von dem Inhalt des Textes, deſſen Beſtimmtheit dann als eine

Feſſel erſcheint, emancipiren und ſich dem Charakter der ſelbſtſtändigen Muſik durchaus nähern wollen. Die Kunſt beſteht im Gegentheil darin, ſich von dem Sinn der ausgeſprochenen Worte, der Situation, Handlung u. ſ. f. zu erfüllen, und aus dieſer innern Beſeelung heraus ſodann einen ſeelenvollen Ausdruck zu finden und muſikaliſch auszubilden. So haben es alle großen Komponiſten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber ſie laſſen ebenſowenig den freien Erguß der Töne, den ungeſtörten Gang und Verlauf der Kompoſition, die dadurch ihrer ſelbſt und nicht bloß der Worte wegen da iſt, vermiſſen.

Innerhalb dieſer echten Freiheit laſſen ſich näher drei verſchiedene Arten des Ausdrucks unterſcheiden.

α) Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich Melodiſche im Ausdruck bezeichnen kann. Hier iſt es die Empfindung, die tönende Seele, die für ſich ſelbſt werden und in ihrer Aeußerung ſich genießen ſoll.

αα) Die menſchliche Bruſt, die Stimmung des Gemüths macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher ſich der Komponiſt zu bewegen hat, und die Melodie, dieß reine Ertönen des Innern, iſt die eigenſte Seele der Muſik. Denn wahrhaft ſeelenvollen Ausdruck erhält der Ton erſt dadurch, daß eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieſer Rückſicht iſt ſchon der Naturſchrei des Gefühls, der Schrei des Entſetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermüthiger Luſt und Fröhlichkeit u. ſ. f. höchſt ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben ſchon dieſe Aeußerungsweiſe als den Ausgangspunkt für die Muſik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, daß ſie bei der Natürlichkeit als ſolcher nicht dürfe ſtehen bleiben. Hierin beſonders unterſcheiden ſich wieder Muſik und Malerei. Die Malerei kann oft die ſchönſte und kunſtgemäße Wirkung hervorbringen, wenn ſie ſich ganz in die wirkliche Geſtalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menſchen in einer beſtimmten Situation

und Umgebung hineinlebt, und was ſie ſo ganz durchdrungen und in ſich aufgenommen hat, nun auch ganz in dieſer Lebendigkeit wiedergiebt. Hier iſt die Naturtreue, wenn ſie mit der Kunſtwahrheit zuſammentrifft, vollſtändig an ihrer Stelle. Die Muſik dagegen muß den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenſchaft wiederholen, ſondern das zu beſtimmten Tonverhältniſſen ausgebildete Klingen empfindungsreich beſeelen, und inſofern den Ausdruck in ein erſt durch die Kunſt und für ſie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei ſich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechſel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodiſch abgerundet wird.

ββ) Dieß Melodiſche nun erhält eine nähere Bedeutung und Beſtimmung in Bezug auf das Ganze des menſchlichen Geiſtes. Die ſchöne Kunſt der Skulptur und Malerei bringt das geiſtige Innere hinaus zur äußeren Objektivität, und befreit den Geiſt wieder aus dieſer Aeußerlichkeit des Anſchauens dadurch, daß er einer Seits ſich ſelbſt, Inneres, geiſtige Produktion darin wiederfindet, während anderer Seits der ſubjektiven Beſonderheit, dem willkührlichen Vorſtellen, Meinen und Reflektiren nichts gelaſſen wird, indem der Inhalt in ſeiner ganz beſtimmten Individualität hinausgeſtellt iſt. Die Muſik hingegen hat, wie wir mehrfach ſahen, für ſolche Objektivität nur das Element des Subjektiven ſelber, durch welches das Innre deshalb nur mit ſich zuſammengeht, und in ſeiner Aeußerung, in der die Empfindung ſich ausſingt, zu ſich zurückkehrt. Muſik iſt Geiſt, Seele, die unmittelbar für ſich ſelbſt erklingt, und ſich in ihrem ſich Vernehmen befriedigt fühlt. Als ſchöne Kunſt nun aber erhält ſie von Seiten des Geiſtes her ſogleich die Aufforderung, wie die Affekte ſelbſt, ſo auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantiſchen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenſchaften fortgeriſſen zu werden, oder im Zwieſpalt der Verzweiflung ſtehn zu bleiben, ſondern

im Jubel der Luſt, wie im höchſten Schmerze noch frei und in ihrem Erguſſe ſelig zu ſeyn. Von dieſer Art iſt die wahrhaft idealiſche Muſik, der melodiſche Ausdruck in Paläſtrina, Durante, Lotti, Pergoleſe, Gluck, Haidn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompoſitionen dieſer Meiſter unverloren; der Schmerz drückt ſich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöſt, das klare Ebenmaaß verläuft ſich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form feſt zuſammen, ſo daß der Jubel nie in wüſtes Toben ausartet und ſelbſt die Klage die ſeligſte Beruhigung giebt. Ich habe ſchon bei der italieniſchen Malerei davon geſprochen, daß auch in dem tiefſten Schmerze und der äußerſten Zerriſſenheit des Gemüths die Verſöhnung mit ſich nicht fehlen dürfe, die in Thränen und Leiden ſelbſt noch den Zug der Ruhe und glücklichen Gewißheit bewahrt. Der Schmerz bleibt ſchön in einer tiefen Seele, wie auch im Harlekin noch Zierlichkeit und Grazie herrſcht. In derſelben Weiſe hat die Natur den Italienern vornehmlich auch die Gabe des melodiſchen Ausdrucks zugetheilt, und wir finden in ihren älteren Kirchenmuſiken bei der höchſten Andacht der Religion zugleich das reine Gefühl der Verſöhnung, und wenn auch der Schmerz die Seele aufs tiefſte ergreift, dennoch die Schönheit und Seligkeit, die einfache Größe und Geſtaltung der Phantaſie in dem zur Mannigfaltigkeit hinausgehenden Genuß ihrer ſelbſt. Es iſt eine Schönheit, die wie Sinnlichkeit ausſieht, ſo daß man auch dieſe melodiſche Befriedigung häufig auf einen bloß ſinnlichen Genuß bezieht, aber die Kunſt hat ſich gerade im Elemente des Sinnlichen zu bewegen, und den Geiſt in eine Sphäre hinüberzuführen, in welcher, wie im Natürlichen, das in ſich und mit ſich Befriedigtſeyn der Grundklang bleibt.

$\gamma\gamma$) Wenn daher die B e ſ o n d e r h e i t der Empfindung dem Melodiſchen nicht fehlen darf, ſo ſoll die Muſik dennoch, indem ſie Leidenſchaft und Phantaſie in Tönen hinſtrömen läßt, die Seele, die in dieſe Empfindung ſich verſenkt, zugleich darüber

erheben, ſie über ihrem Inhalte ſchweben machen, und ſo eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Verſenktſeyn, das reine Empfinden ihrer ſelbſt ungehindert ſtatthaben kann. Dieß eigentlich macht das recht Sangbare, den Geſang einer Muſik aus. Es iſt dann nicht nur der Gang der beſtimmten Empfindung als ſolchen, der Liebe, Sehnſucht, Fröhlichkeit u. ſ. f., was zur Hauptſache wird, ſondern das Innere, das darüber ſteht, in ſeinem Leiden wie in ſeiner Freude ſich ausbreitet, und ſeiner ſelber genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend ſingt, um zu ſingen, als reine Naturproduktion, ohne weitern Zweck und beſtimmten Inhalt, ſo iſt es mit dem menſchlichen Geſang und dem Melodiſchen des Ausdrucks. Daher geht auch die italieniſche Muſik, in welcher dieß Princip insbeſondere vorwaltet, wie die Poeſie, häufig in das melodiſche Klingen als ſolches über, und kann leicht die Empfindung und deren beſtimmten Ausdruck zu verlaſſen ſcheinen, oder wirklich verlaſſen, weil ſie eben auf den Genuß der Kunſt als Kunſt, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbſtbefriedigung geht. Mehr oder weniger iſt dieß aber der Charakter des recht eigentlich Melodiſchen überhaupt. Die bloße Beſtimmtheit des Ausdrucks, obſchon ſie auch da iſt, hebt ſich zugleich auf, indem das Herz nicht in Anderes, Beſtimmtes, ſondern in das Vernehmen ſeiner ſelbſt verſunken iſt, und ſo allein, wie das ſich ſelbſt Anſchauen des reinen Lichtes, die höchſte Vorſtellung von ſeliger Innigkeit und Verſöhntheit giebt.

β) Wie nun in der Skulptur die idealiſche Schönheit, das Beruhen auf ſich vorherrſchen muß, die Malerei aber bereits weiter zur beſonderen Charakteriſtik herausgeht und in der Energie des beſtimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, ſo kann ſich auch die Muſik nicht mit dem Melodiſchen in der oben geſchilderten Weiſe begnügen. Das bloße ſich ſelbſt Empfinden der Seele und das tönende Spiel des ſich Vernehmens iſt zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abſtrakt, und läuft

Gefahr, ſich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgeſprochenen Inhalts zu entfernen, ſondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnſucht u. ſ. f. in der Melodie wiederklingen, ſo hat die wirkliche konkrete Seele in der ernſten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhaltes, unter beſtimmten Umſtänden, in beſonderen Situationen, Begebniſſen, Handlungen u. ſ. f. Wenn uns der Geſang die Empfindung z. B. der Trauer, der Klage über einen Verluſt erweckt, ſo fragt es ſich deshalb ſogleich: was iſt verloren gegangen? Iſt es das Leben mit dem Reichthum ſeiner Intereſſen, iſt es Jugend, Glück, Gattin, Geliebte, ſind es Kinder, Eltern, Freunde? u. ſ. f. Dadurch erhält die Muſik die fernere Aufgabe, in Betreff auf den beſtimmten Inhalt und die beſonderen Verhältniſſe und Situationen, in welche das Gemüth ſich eingelebt hat, und in denen es nun ſein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck ſelber die gleiche Beſonderung zu geben. Denn die Muſik hat es nicht mit dem Innern als ſolchen, ſondern mit dem erfüllten Innern zu thun, deſſen beſtimmter Inhalt mit der Beſtimmtheit der Empfindung auf's engſte verbunden iſt, ſo daß nun nach Maaßgabe des verſchiedenen Gehalts auch weſentlich eine Unterſchiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müſſen. Ebenſo geht das Gemüth, je mehr es ſich mit ſeiner ganzen Macht auf irgend eine Beſonderheit wirft, um ſo mehr zur ſteigenden Bewegung der Affekte und, jenem ſeligen Genuß der Seele in ſich ſelbſt gegenüber, zu Kämpfen und Zerriſſenheit, zu Konflikten der Leidenſchaften gegeneinander, und überhaupt zu einer Tiefe der Beſonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entſprechend iſt. Das Nähere des Inhalts iſt nun eben das, was der Text angiebt. Bei dem eigentlich Melodiſchen, das ſich auf dieß Beſtimmte weniger einläßt, bleiben die ſpecielleren Bezüge des Textes mehr nur nebenſächlich. Ein Lied z. B., obſchon es als Gedicht und

Text in ſich ſelbſt ein Ganzes von mannigfach nüancirten Stimmungen, Anſchauungen und Vorſtellungen enthalten kann, hat dennoch meiſt den Grundklang ein und derſelben ſich durch Alles fortziehenden Empfindung, und ſchlägt dadurch vornehmlich einen Gemüthston an. Dieſen zu faſſen und in Tönen wiederzugeben, macht die Hauptwirkſamkeit ſolcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verſe, wenn dieſe auch in ihrem Inhalt vielfach modificirt ſind, dieſelbe bleiben, und durch dieſe Wiederkehr gerade, ſtatt dem Eindruck Schaden zu thun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit, wie in einer Landſchaft, wo auch die verſchiedenartigſten Gegenſtände uns vor Augen geſtellt ſind, und doch nur ein und dieſelbe Grundſtimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verſe paſſen und für andere nicht, muß auch im Liede herrſchen, weil hier der beſtimmte Sinn der Worte nicht das Ueberwiegende ſeyn darf, ſondern die Melodie einfach für ſich über der Verſchiedenartigkeit ſchwebt. Bei vielen Kompoſitionen dagegen, welche bei jedem neuen Verſe mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und ſelbſt in Tonart von der vorhergehenden verſchieden iſt, ſieht man gar nicht ein, warum, wären ſolche weſentliche Abänderungen wirklich nothwendig, nicht auch das Gedicht ſelbſt in Metrum, Rhythmus, Reimverſchlingung u. ſ. f. bei jedem Verſe wechſeln müßte.

αα) Was ſich nun aber für das Lied, das ein echt melodiſcher Geſang der Seele iſt, als paſſend erweiſt, reicht nicht für jede Art des muſikaliſchen Ausdruckes hin. Wir haben deshalb dem Melodiſchen als ſolchen gegenüber noch eine zweite Seite herauszuheben, die von gleicher Wichtigkeit iſt und den Geſang erſt eigentlich zur begleitenden Muſik macht. Dieß findet in derjenigen Ausdrucksweiſe ſtatt, welche im Recitativ vorherrſcht. Hier nämlich iſt es keine in ſich abgeſchloſſene Melodie, welche gleichſam nur den Grundton eines Inhalts auf-

faßt, in deſſen Ausbildung die Seele als mit ſich einige Subjektivität ſich ſelber vernimmt, ſondern der Inhalt der Worte prägt ſich ſeiner ganzen Beſonderheit nach den Tönen ein, und beſtimmt den Verlauf ſowie den Werth derſelben in Rückſicht auf bezeichnende Höhe oder Tiefe, Heraushebung oder Senkung. Hierdurch wird die Muſik im Unterſchiede des melodiſchen Ausdrucks zu einer tönenden Deklamation, welche ſich dem Gange der Worte, ſowohl in Anſehung des Sinns als auch der ſyntaktiſchen Zuſammenſtellung, genau anſchließt, und inſofern ſie nur die Seite der erhöhteren Empfindung als neues Element hinzu bringt, zwiſchen dem Melodiſchen als ſolchen und der poetiſchen Rede ſteht. Dieſer Stellung gemäß tritt deshalb eine freiere Accentuirung ein, welche ſich ſtreng an den beſtimmten Sinn der einzelnen Wörter hält, der Text ſelbſt bedarf keines feſtbeſtimmten Metrums, und der muſikaliſche Vortrag braucht ſich nicht wie das Melodiſche in gleichartiger Folge eng an Takt und Rhythmus zu binden, ſondern kann dieſe Seite, in Betreff auf Forteilen und Zurückhalten, Verweilen bei beſtimmten Tönen und ſchnelles Ueberfliegen anderer, der ganz vom Inhalte der Worte ergriffenen Empfindung frei anheimſtellen. Ebenſo iſt die Modulation nicht ſo abgeſchloſſen als im Melodiſchen; Beginn, Fortſchreiten, Einhalten, Abbrechen, Wiederanfangen, Aufhören, alles dieß iſt nach Bedürfniß des auszudrückenden Textes einer unbeſchränkteren Freiheit übergeben; unvermuthete Accente, weniger vermittelte Uebergänge, plötzlicher Wechſel und Abſchlüſſe ſind erlaubt, und im Unterſchiede hinſtrömender Melodieen ſtört auch die fragmentariſch abgebrochene, leidenſchaftlich zerriſſene Aeußerungsweiſe, wenn es der Inhalt erfordert, nicht.

ββ) In dieſer Beziehung zeigt ſich der recitativiſch-deklamatoriſche Ausdruck gleich geſchickt für die ſtille Betrachtung und den ruhigen Bericht von Ereigniſſen, als auch für die empfindungsreiche Gemüthsſchilderung, welche das Innre mitten in eine Situation hineingeriſſen zeigt, und das Herz für alles,

was ſich in derſelben bewegt, in lebendigen Seelentönen zur Mitempfindung weckt. Seine hauptſächliche Anwendung erhält das Recitativ deshalb einer Seits im Oratorium, Theils als erzählendes Recitiren, Theils als lebendigeres Hineinführen in ein augenblickliches Geſchehen, anderer Seits im dramatiſchen Geſang, wo demſelben alle Nüancen einer flüchtigen Mittheilung, ſowie jede Art der Leidenſchaft zuſteht, mag ſie ſich in ſcharfem Wechſel, kurz, zerſtückt, in aphoriſtiſchem Ungeſtüm äußern, mit raſchen Blitzen und Gegenblitzen des Ausdrucks dialogiſch einſchlagen, oder auch zuſammenhängender hinfluthen. Außerdem kann in beiden Gebieten, dem epiſchen und dramatiſchen, auch noch die Inſtrumentalmuſik hinzukommen, um entweder ganz einfach die Haltpunkte für die Harmonieen anzugeben, oder den Geſang auch mit Zwiſchenſätzen zu unterbrechen, die in ähnlicher Charakteriſtik andere Seiten und Fortbewegungen der Situation muſikaliſch ausmalen.

$\gamma\gamma$) Was jedoch dieſer recitativiſchen Art der Deklamation abgeht, iſt eben der Vorzug, den das Melodiſche als ſolches hat, die beſtimmte Gliederung und Abrundung, der Ausdruck jener Seeleninnigkeit und Einheit, welche ſich zwar in einen beſonderen Inhalt hineinlegt, doch in ihm gerade die Einigkeit mit ſich kund giebt, indem ſie ſich nicht durch die einzelnen Seiten zerſtreuen, hin- und herreißen und zerſplittern läßt, ſondern auch in ihnen noch die ſubjektive Zuſammenfaſſung geltend macht. Die Muſik kann ſich daher auch in Betreff ſolcher beſtimmteren Charakteriſtik ihres durch den Text gegebenen Inhalts weder mit der recitativiſchen Deklamation begnügen, noch überhaupt bei dem bloßen Unterſchiede des Melodiſchen, das relativ über den Beſonderheiten und Einzelheiten der Worte ſchwebt, und des Recitativiſchen, das ſich denſelben auf's engſte anzuſchließen bemüht iſt, ſtehen bleiben. Im Gegentheil muß ſie eine Vermittelung dieſer Elemente zu erlangen ſuchen. Wir können dieſe neue Einigung mit dem

vergleichen, was wir früher bereits in Bezug auf den Unterſchied der Harmonie und Melodie eintreten ſahen. Die Melodie nahm das Harmoniſche als ihre nicht nur allgemeine, ſondern ebenſo in ſich beſtimmte und beſonderte Grundlage in ſich hinein, und ſtatt dadurch die Freiheit ihrer Bewegung zu verlieren, gewann ſie für dieſelbe erſt die ähnliche Kraft und Beſtimmtheit, welche der menſchliche Organismus durch die feſte Knochenſtruktur erhält, die nur unangemeſſene Stellungen und Bewegungen verhindert, den gemäßen dagegen Halt und Sicherheit giebt. Dieß führt uns auf einen letzten Geſichtspunkt für die Betrachtung der begleitenden Muſik.

γ) Die dritte Ausdrucksweiſe nämlich beſteht darin, daß der melodiſche Geſang, der einen Text begleitet, ſich auch gegen die beſondere Charakteriſtik hinwendet, und daher das im Recitativ vorwaltende Princip nicht bloß gleichgültig ſich gegenüber beſtehen läßt, ſondern es zu dem ſeinigen macht, um ſich ſelber die fehlende Beſtimmtheit, der charakteriſirenden Deklamation aber die organiſche Gliederung und einheitsvolle Abgeſchloſſenheit angedeihen zu laſſen. Denn ſchon das Melodiſche, wie wir es oben betrachtet haben, konnte nicht ſchlechthin leer und unbeſtimmt bleiben. Wenn ich daher hauptſächlich nur den Punkt davon heraushob, daß es hier in allem und jedem Gehalt die mit ſich und ihrer Innigkeit beſchäftigte und in dieſer Einheit mit ſich beſeligte Gemüthsſtimmung ſey, welche ſich ausdrücke, und dem Melodiſchen als ſolchen entſpreche, indem daſſelbe, muſikaliſch genommen, die gleiche Einheit und abgerundete Rückkehr in ſich ſey, ſo geſchah dieß nur, weil dieſer Punkt den ſpecifiſchen Charakter des rein Melodiſchen im Unterſchiede der recitativiſchen Deklamation betrifft. Die weitere Aufgabe nun aber des Melodiſchen iſt dahin feſtzuſtellen, daß die Melodie, was zunächſt außerhalb ihrer ſich bewegen zu müſſen ſcheint, auch zu ihrem Eigenthum werden läßt, und durch dieſe Erfüllung, inſofern ſie nun ebenſo deklamatoriſch als melodiſch iſt, erſt zu einem wahrhaft konkreten Aus-

drucke gelangt. Auf der anderen Seite ſteht dadurch auch das Deklamatoriſche nicht mehr für ſich vereinzelt da, ſondern ergänzt durch das Hineingenommenſeyn in den melodiſchen Ausdruck ebenſoſehr ſeine eigene Einſeitigkeit. Dieß macht die Nothwendigkeit für dieſe konkrete Einheit aus.

Um jetzt an das Nähere heranzugehn, haben wir hier folgende Seiten zu ſondern.

Erſtens müſſen wir auf die Beſchaffenheit des Textes, der ſich zur Kompoſition eignet, einen Blick werfen, da ſich der beſtimmte Inhalt der Worte jetzt für die Muſik und deren Ausdruck als von weſentlicher Wichtigkeit erwieſen hat.

Zweitens iſt in Rückſicht auf die Kompoſition ſelbſt ein neues Element, die charakteriſirende Deklamation, herzugetreten, welches wir deshalb in ſeinem Verhältniß zu dem Principe betrachten müſſen, das wir zunächſt im Melodiſchen fanden.

Drittens wollen wir uns nach den Gattungen umſehen, innerhalb welcher dieſe Art muſikaliſcher Ausdrucksweiſe ihre vornehmlichſte Stelle findet.

αα) Die Muſik begleitet auf der Stufe, die uns gegenwärtig beſchäftigt, den Inhalt nicht nur im Allgemeinen, ſondern hat, wie wir ſahen, auch auf eine nähere Charakteriſtik deſſelben einzugehn. Es iſt deshalb ein ſchädliches Vorurtheil, zu meinen, die Beſchaffenheit des Textes ſey für die Kompoſition eine gleichgültige Sache. Den großartigen Muſikwerken liegt im Gegentheil ein vortrefflicher Text zu Grunde, den ſich die Komponiſten mit wahrhaftem Ernſt ausgewählt oder ſelber gebildet haben. Denn keinem Künſtler darf der Stoff, den er behandelt, gleichgültig bleiben, und dem Muſiker um ſo weniger, jemehr ihm die Poeſie die nähere epiſche, lyriſche, dramatiſche Form des Inhalts ſchon im voraus bearbeitet und feſtſtellt.

Die Hauptforderung nun, welche in Bezug auf einen guten Text zu machen iſt, beſteht darin, daß der Inhalt in ſich ſelbſt wahrhafte Gediegenheit habe. Mit in ſich ſelbſt Plattem,

Trivialem, Kahlem und Abſurdem läßt ſich nichts muſikaliſch Tüchtiges und Tiefes herauskünſteln; der Komponiſt mag noch ſo würzen und ſpicken, aus einer gebratenen Katze wird doch keine Haſenpaſtete. Bei bloß melodiſchen Muſikſtücken freilich iſt der Text im Ganzen weniger entſcheidend, dennoch aber erheiſchen auch ſie einen in ſich wahren Gehalt der Worte. Auf der anderen Seite darf jedoch dieſer Inhalt auch wieder nicht allzugedankenſchwer und von philoſophiſcher Tiefe ſeyn, wie z. B. die ſchillerſche Lyrik, deren großartige Weite des Pathos den muſikaliſchen Ausdruck lyriſcher Empfindungen überfliegt. Aehnlich geht es auch mit den Chören des Aeſchylus und Sophokles, welche bei ihrer Tiefe der Anſchauungen zugleich ſo phantaſiereich, ſinnvoll und gründlich ins Einzelne hinein ausgearbeitet, und ſo poetiſch für ſich bereits fertig ſind, daß der Muſik nichts hinzuzuthun übrig bleibt, indem gleichſam kein Raum mehr für das Innere da iſt, mit dieſem Inhalt zu ſpielen und ihn ſich in neuen Bewegungen ergehn zu laſſen. Von entgegengeſetzter Art erweiſen ſich die neueren Stoffe und Behandlungsweiſen der ſogenannten romantiſchen Poeſie. Sie ſollen größten Theils naiv und volksthümlich ſeyn, doch iſt dieß nur allzuoft eine pretiöſe, gemachte, heraufgeſchraubte Naivetät, die ſtatt reiner wahrer Empfindung nur zu erzwungenen durch Reflexion erarbeiteten Gefühlen, ſchlechter Sehnſüchtigkeit und Schönthuerei mit ſich ſelber kommt, und ſich ebenſoſehr auf Plattheit, Albernheit und Gemeinheit viel zu Gute thut, als ſie ſich auf der anderen Seite in die ſchlechthin gehaltloſen Leidenſchaften, Neid, Liederlichkeit, teufliſche Bosheit und dergleichen mehr verliert, und an jener eigenen Vortrefflichkeit wie an dieſen Zerriſſenheiten und Schnödigkeiten eine ſelbſtgefällige Freude hat. Die urſprüngliche, einfache, gründliche, durchdringende Empfindung fehlt hier ganz, und nichts bringt der Muſik, wenn ſie in ihrem Gebiete daſſelbe thut, größeren Schaden. Weder die Gedankentiefe alſo, noch die Selbſtgefälligkeit oder Nichtswürdigkeit der

Empfindung giebt einen echten Inhalt ab. Am paſſendſten dagegen für die Muſik iſt eine gewiſſe mittlere Art von Poeſie, welche wir Deutſchen kaum mehr als Poeſie gelten laſſen, für die aber die Italiener und Franzoſen viel Sinn und Geſchicklichkeit beſeſſen haben; eine Poeſie, im Lyriſchen wahr, höchſt einfach, mit wenigen Worten die Situation und Empfindung andeutend; im Dramatiſchen ohne allzu verzweigte Verwickelung klar und lebendig, das Einzelne nicht ausarbeitend, überhaupt mehr bemüht, Umriſſe zu geben, als dichteriſch vollſtändig ausgeprägte Werke. Hier wird dem Komponiſten, wie es nöthig iſt, nur die allgemeine Grundlage geliefert, auf der er ſein Gebäude nach eigener Erfindung und Ausſchöpfung aller Motive aufrichten und ſich nach vielen Seiten lebendig bewegen kann. Denn da die Muſik ſich den Worten anſchließen ſoll, müſſen dieſe den Inhalt nicht ſehr in's Einzelne hin ausmalen, weil ſonſt die muſikaliſche Deklamation kleinlich, zerſtreut, und zu ſehr nach verſchiedenen Seiten hingezogen wird, ſo daß ſich die Einheit verliert und der Totaleffekt ſchwächt. In dieſer Rückſicht befindet man ſich beim Urtheil über die Vortrefflichkeit oder Unzuläſſigkeit eines Textes nur allzuoft in Irrthum. Wie oft kann man nicht z. B. das Gerede hören, der Text der Zauberflöte ſey gar zu jämmerlich, und doch gehört dieſes Machwerk zu den lobenswerthen Opernbüchern. Schikaneder hat hier nach mancher tollen phantaſtiſchen und platten Produktion den rechten Punkt getroffen. Das Reich der Nacht, die Königin, das Sonnenreich, die Myſterien, Einweihungen, die Weisheit, Liebe, die Prüfungen, und dabei die Art einer mittelmäßigen Moral, die in ihrer Allgemeinheit vortrefflich iſt, das alles, bei der Tiefe, der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Muſik weitet und erfüllt die Phantaſie, und erwärmt das Herz.

Um noch andere Beiſpiele anzuführen, ſo ſind für religiöſe Muſik die alten lateiniſchen Texte der großen Meſſe u. ſ. f. unübertroffen, indem ſie Theils den allgemeinſten Glaubensinhalt,

Theils die entſprechenden ſubſtantiellen Stadien in der Empfindung und dem Bewußtſeyn der gläubigen Gemeinde in größter Einfachheit und Kürze hinſtellen, und dem Muſiker die größte Breite der Ausarbeitung gönnen. Auch das große Requiem, Zuſammenſtellungen aus Pſalmen u.ſ.f. ſind von gleicher Brauchbarkeit. In ähnlicher Weiſe hat ſich Händel ſeine Texte zum Theil ſelber aus religiöſen Dogmen, und vor allem aus Bibelſtellen, Situationen, die einen ſymboliſchen Bezug geſtatten u. ſ. f., zu einem geſchloſſenen Ganzen zuſammengeſtellt. — Was die Lyrik angeht, ſo ſind gefühlvolle kleinere Gedichte, beſonders die einfachen, wortarmen, empfindungstiefen, die irgend eine Stimmung und Herzensſituation gedrungen und ſeelenvoll ausſprechen, oder auch leichtere, luſtige, beſonders zur Kompoſition geeignet. Solche Gedichte fehlen faſt keiner Nation. Für das dramatiſche Feld will ich nur Metaſtaſio nennen, ferner Marmontel, dieſen empfindungsreichen, feingebildeten, liebenswürdigen Franzoſen, der dem Piccini Unterricht im Franzöſiſchen gab, und im Dramatiſchen mit der Geſchicklichkeit für die Entwickelung und das Intereſſante der Handlung, Anmuth und Heiterkeit zu verbinden verſtand. Vor allem aber ſind die Texte der berühmteren gluckiſchen Opern hervorzuheben, welche ſich in einfachen Motiven bewegen, und im Kreiſe des gediegenſten Inhalts für die Empfindung halten, die Liebe der Mutter, Gattin, des Bruders, der Schweſter, Freundſchaft, Ehre u. ſ. f. ſchildern, und dieſe einfachen Motive und ſubſtantiellen Kolliſionen ſich ruhig entwickeln laſſen. Dadurch bleibt die Leidenſchaft durchaus rein, groß, edel und von plaſtiſcher Einfachheit.

ββ) Solch einem Inhalt nun hat ſich die ebenſo in ihrem Ausdruck charakteriſtiſche, als melodiſche Muſik gemäß zu machen. Damit dieß möglich werde, muß nicht nur der Text den Ernſt des Herzens, die Komik und tragiſche Größe der Leidenſchaften, die Tiefen der religiöſen Vorſtellung und Empfindung, die Mächte und Schickſale der menſchlichen Bruſt enthalten,

ſondern auch der Komponiſt muß ſeiner Seits mit ganzem Gemüthe dabei ſeyn, und dieſen Gehalt mit vollem Herzen durchempfunden und durchgelebt haben.

Ebenſo wichtig iſt ferner das Verhältniß, in welches hier das Charakteriſtiſche auf der einen und das Melodiſche auf der anderen Seite treten müſſen. Die Hauptforderung ſcheint mir in dieſer Beziehung die zu ſeyn, daß dem Melodiſchen, als der zuſammenfaſſenden Einheit immer der Sieg zugetheilt werde, und nicht der Zerſpaltung in einzeln auseinander geſtreute charakteriſtiſche Züge. So ſucht z. B. die heutige dramatiſche Muſik oft ihren Effekt in gewaltſamen Kontraſten, indem ſie entgegengeſetzte Leidenſchaften kunſtvoller Weiſe kämpfend in ein und denſelben Gang der Muſik zuſammenzwingt. Sie drückt ſo z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Feſtgepränge aus und preßt da hinein ebenſo Haß, Rache, Feindſchaft, ſo daß zwiſchen Luſt, Freude, Tanzmuſik zugleich heftiger Zank und die widrigſte Entzweiung tobt. Solche Kontraſte der Zerriſſenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberſtoßen, ſind um ſo mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je ſchärferer Charakteriſtik ſie unmittelbar Entgegengeſetztes verbinden, wo dann von Genuß und Rückkehr des Innern zu ſich in der Melodie nicht mehr die Rede ſeyn kann. Ueberhaupt führt die Einigung des Melodiſchen und Charakteriſtiſchen die Gefahr mit ſich, nach der Seite der beſtimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des muſikaliſch Schönen herauszuſchreiten, beſonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbſtſucht, Bosheit, Heftigkeit, und ſonſtige Extreme einſeitiger Leidenſchaften auszudrücken. Sobald ſich hier die Muſik auf die Abſtraktion charakteriſtiſcher Beſtimmtheit einläßt, wird ſie unvermeidlich faſt zu dem Abwege geführt, in's Scharfe, Harte, durchaus Unmelodiſche und Unmuſikaliſche zu gerathen und ſelbſt das Disharmoniſche zu mißbrauchen.

Das Aehnliche findet in Anſehung der beſonderen charak-

teriſirenden Züge ſtatt. Werden dieſe nämlich für ſich feſtgehalten und ſtark prononcirt, ſo löſen ſie ſich leicht ab von einander, und werden nun gleichſam ruhend und ſelbſtſtändig, während in dem muſikaliſchen Entfalten, das weſentlich Fortbewegung und in dieſem Fortgang ein ſteter Bezug ſeyn muß, die Iſolirung ſogleich in ſchädlicher Weiſe den Fluß und die Einheit ſtört.

Die wahrhaft muſikaliſche Schönheit liegt nach dieſen Seiten darin, daß zwar vom bloß Melodiſchen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieſer Beſonderung aber das Melodiſche als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteriſtiſchen der raphaeliſchen Malerei ſich der Ton der Schönheit immer noch erhält. Dann iſt das Melodiſche bedeutungsvoll, aber in aller Beſtimmtheit die hindurchdringende zuſammenhaltende Beſeelung, und das charakteriſtiſch Beſondere erſcheint nur als ein Herausſeyn beſtimmter Seiten, die von Innen her immer auf dieſe Einheit und Beſeelung zurückgeführt werden. Hierin jedoch das rechte Maaß zu treffen iſt beſonders in der Muſik von größerer Schwierigkeit als in anderen Künſten, weil die Muſik ſich leichter zu dieſen entgegengeſetzten Ausdrucksweiſen auseinanderwirft. So iſt denn auch das Urtheil über muſikaliſche Werke faſt zu jeder Zeit getheilt. Die Einen geben dem überwiegend nur Melodiſchen, die Anderen dem mehr Charakteriſtiſchen den Vorzug. Händel z. B., der auch in ſeinen Opern für einzelne lyriſche Momente oft eine Strenge des Ausdrucks forderte, hatte ſchon zu ſeiner Zeit Kämpfe genug mit ſeinen italieniſchen Sängern zu beſtehen, und wendete ſich zuletzt, als auch das Publikum auf die Seite der Italiener getreten war, ganz zur Kompoſition von Oratorien herüber, in welchen ſeine Produktionsgabe ihr reichſtes Gebiet fand. Auch zu Gluck's Zeit iſt der lange und lebhaft geführte Streit der Gluckiſten und Picciniſten berühmt geworden; Rouſſeau hat ſeiner Seits wieder, der Melodieloſigkeit der älteren Franzoſen gegenüber, die melodiereiche Muſik der Italiener vorgezogen;

jetzt endlich ſtreitet man in der ähnlichen Weiſe für oder wider Roſſini und die neuere italieniſche Schule. Die Gegner verſchreien namentlich Roſſini's Muſik als einen leeren Ohrenkitzel, lebt man ſich aber näher in ihre Melodieen hinein, ſo iſt dieſe Muſik im Gegentheil höchſt gefühlvoll, geiſtreich, und eindringend für Gemüth und Herz, wenn ſie ſich auch nicht auf die Art der Charakteriſtik einläßt, wie ſie beſonders dem ſtrengen deutſchen muſikaliſchen Verſtande beliebt. Denn nur allzuhäufig freilich wird Roſſini dem Text ungetreu und geht mit ſeinen freien Melodien über alle Berge, ſo daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenſtande bleiben und über die nicht mehr damit zuſammenſtimmende Muſik unzufrieden ſeyn, oder den Inhalt aufgeben und ſich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponiſten ergötzen, und die Seele, die ſie enthalten, ſeelenvoll genießen will.

γγ) Was nun zum Schluß noch die vornehmlichſten Arten der begleitenden Muſik angeht, ſo will ich hierüber kurz ſeyn.

Als erſte Hauptart können wir die kirchliche Muſik bezeichnen, welche, inſoweit ſie es nicht mit der ſubjektiv einzelnen Empfindung, ſondern mit dem ſubſtantiellen Gehalt alles Empfindens, oder mit der allgemeinen Empfindung der Gemeinde als Geſammtheit zu thun hat, größtentheils von epiſcher Gediegenheit bleibt, wenn ſie auch keine Begebniſſe als Begebniſſe berichtet. Wie aber eine künſtleriſche Auffaſſung, ohne Begebenheiten zu erzählen, dennoch epiſch ſeyn könne, werden wir ſpäter noch bei der näheren Betrachtung der epiſchen Poeſie auseinanderzuſetzen haben. Dieſe gründliche religiöſe Muſik gehört zum Tiefſten und Wirkungsreichſten, was die Kunſt überhaupt hervorbringen kann. Ihre eigentliche Stellung, inſoweit ſie ſich auf die prieſterliche Fürbitte für die Gemeinde bezieht, hat ſie innerhalb des katholiſchen Kultus gefunden, als Meſſe, überhaupt als muſikaliſche Erhebung bei den verſchiedenartigſten kirchlichen Hand-

lungen und Feſten. Auch die Proteſtanten haben dergleichen Muſiken von größter Tiefe ſowohl des religiöſen Sinnes als der muſikaliſchen Gediegenheit und Reichhaltigkeit der Erfindung und Ausführung geliefert; wie z. B. vor allen Sebaſtian Bach, ein Meiſter, deſſen großartige, echt proteſtantiſche, kernige und doch gleichſam gelehrte Genialität man erſt neuerdings wieder vollſtändig hat ſchätzen lernen. Vorzüglich aber entwickelt ſich hier im Unterſchiede zu der katholiſchen Richtung zunächſt aus den Paſſionsfeiern die erſt im Proteſtantismus vollendete Form des Oratoriums. In unſeren Tagen freilich ſchließt im Proteſtantismus die Muſik ſich nicht mehr ſo eng an den wirklichen Kultus an, greift nicht mehr in den Gottesdienſt ſelber ein, und iſt gar oft mehr eine Sache gelehrter Uebung als lebendiger Produktion geworden.

Die lyriſche Muſik zweitens drückt die einzelne Seelenſtimmung melodiſch aus, und muß ſich am meiſten von dem nur Charakteriſtiſchen und Deklamatoriſchen frei halten, obſchon auch ſie dazu fortgehn kann, den beſonderen Inhalt der Worte mit in den Ausdruck aufzunehmen, mag nun derſelbe religiöſer oder ſonſtiger Art ſeyn. Stürmiſche Leidenſchaften jedoch ohne Beruhigung und Abſchluß, der unaufgelöſte Zwieſpalt des Herzens, die bloße innere Zerriſſenheit eignen ſich weniger für die ſelbſtſtändige Lyrik, ſondern finden ihre beſſere Stellung als integrirende beſondere Theile der dramatiſchen Muſik.

Zum Dramatiſchen nämlich bildet ſich die Muſik drittens gleichfalls aus. Schon die alte Tragödie war muſikaliſch, doch erhielt in ihr die Muſik noch kein Uebergewicht, da in eigentlich poetiſchen Werken dem ſprachlichen Ausdrucke und der dichteriſchen Ausführung der Vorſtellungen und Empfindungen der Vorrang bleiben muß, und die Muſik, deren harmoniſche und melodiſche Entwickelung bei den Alten noch den Grad der ſpäteren chriſtlichen Zeit nicht erreicht hatte, hauptſächlich nur dazu dienen konnte, von der rhythmiſchen Seite her das muſikaliſche Klingen der

poetiſchen Worte lebendig zu erhöhn und für die Empfindung eindringlicher zu machen. Einen ſelbſtſtändigen Standpunkt hat dagegen die dramatiſche Muſik, nachdem ſie ſich im Felde der Kirchenmuſik bereits in ſich vollendet, und auch im lyriſchen Ausdruck eine große Vollkommenheit erlangt hatte, in der modernen Oper, Operette u.ſ.f. gewonnen. Doch iſt die *Operette*, nach Seiten des Geſangs, eine geringere Mittelart, welche Sprechen und Singen, Muſikaliſches und Unmuſikaliſches, proſaiſche Rede und melodiſchen Geſang nur äußerlich vermiſcht. Gemeinhin pflegt man zwar zu ſagen, das Singen in Dramen ſey überhaupt unnatürlich, doch dieſer Vorwurf reicht nicht aus, und müßte noch mehr gegen die Oper gekehrt werden können, in welcher von Anfang bis zu Ende jede Vorſtellung, Empfindung, Leidenſchaft und Entſchließung von Geſang begleitet und durch ihn ausgedrückt wird. Im Gegentheil iſt deshalb die Operette noch zu rechtfertigen, wenn ſie Muſik da eintreten läßt, wo die Empfindungen und Leidenſchaften ſich lebendiger regen oder überhaupt ſich der muſikaliſchen Schilderung zugänglich erweiſen, das Nebeneinander aber von proſaiſchem Gewäſch des Dialogs und der künſtleriſch behandelten Geſangſtücke bleibt immer ein Mißſtand. Die Befreiung durch die Kunſt nämlich iſt dann nicht vollſtändig. In der eigentlichen *Oper* hingegen, die eine ganze Handlung durchweg muſikaliſch ausführt, werden wir ein für allemal aus der Proſa in eine höhere Kunſtwelt hinüberverſetzt, in deren Charakter ſich nun auch das ganze Werk erhält, wenn die Muſik die innere Seite der Empfindung, die einzelnen und allgemeinen Stimmungen in den verſchiedenen Situationen, die Konflikte und Kämpfe der Leidenſchaften zu ihrem Hauptinhalt nimmt, um dieſelben durch den vollſtändigſten Ausdruck der Affekte nun erſt vollſtändig herauszuheben. Im *Vaudeville* umgekehrt, wo bei einzelnen, frappanteren gereimten Pointen ſonſt ſchon bekannte und beliebte Melodieen abgeſungen werden, iſt das Singen gleichſam nur eine Ironie über ſich ſelber. Daß geſun-

gen wird, ſoll einen heiteren parodirenden Anſtrich haben, das Verſtändniß des Textes und ſeiner Scherzworte iſt die Hauptſache, und wenn das Singen aufhört, kommt uns ein Lächeln darüber an, daß überhaupt ſey geſungen worden.

b. Die ſelbſtſtändige Muſik.

Das Melodiſche konnten wir, als fertig in ſich abgeſchloſſen und in ſich ſelbſt beruhend, der plaſtiſchen Skulptur vergleichen, während wir in der muſikaliſchen Deklamation den Typus der näher in's Beſondere hinein ausführenden Malerei wiedererkannten. Da ſich nun in ſolcher beſtimmteren Charakteriſtik eine Fülle von Zügen auseinanderlegt, welche der immer einfachere Gang der menſchlichen Stimme nicht in ganzer Reichhaltigkeit entfalten kann, ſo tritt hier auch, je mehr die Muſik ſich zu vielſeitiger Lebendigkeit herausbewegt, noch die Inſtrumentalbegleitung hinzu.

Als die andere Seite zweitens zur Melodie, welche einen Text begleitet, und zu dem charakteriſirenden Ausdruck der Worte, haben wir das Freiwerden von einem für ſich ſchon, außer den muſikaliſchen Tönen, in Form von beſtimmten Vorſtellungen mitgetheilten Inhalte hinzuſtellen. Das Princip der Muſik macht die ſubjektive Innerlichkeit aus. Das Innerſte aber des konkreten Selbſts iſt die Subjektivität als ſolche, durch keinen feſten Gehalt beſtimmt, und deshalb nicht genöthigt, ſich hierhin oder dorthin zu bewegen, ſondern in ungefeſſelter Freiheit nur auf ſich ſelbſt beruhend. Soll dieſe Subjektivität nun gleichfalls in der Muſik zu ihrem vollen Recht kommen, ſo muß ſie ſich von einem gegebenen Text losmachen und ſich ihren Inhalt, den Gang und die Art des Ausdrucks, die Einheit und Entfaltung ihres Werkes, die Durchführung eines Hauptgedankens, und epiſodiſche Einſchaltung und Verzweigung anderer u. ſ. f. rein aus ſich ſelbſt entnehmen, und ſich dabei, inſofern hier die Bedeutung des Ganzen nicht durch

Worte ausgeſprochen wird, auf die rein muſikaliſchen Mittel einſchränken. Dieß iſt der Fall in der Sphäre, welche ich früher bereits als die ſelbſtſtändige Muſik bezeichnet habe. Die begleitende Muſik hat das, was ſie ausdrücken ſoll, außerhalb ihrer, und bezieht ſich inſofern in ihrem Ausdruck auf etwas was nicht ihr, als Muſik, ſondern einer fremden Kunſt, der Poeſie, angehört. Will die Muſik aber rein muſikaliſch ſeyn, ſo muß ſie dieſes ihr nicht eigenthümliche Element aus ſich entfernen, und ſich in ihrer nun erſt vollſtändigen Freiheit von der Beſtimmtheit des Wortes durchgängig losſagen. Dieß iſt der Punkt, den wir jetzt näher zu beſprechen haben.

Schon innerhalb der begleitenden Muſik ſelbſt ſahen wir den Akt ſolcher Befreiung beginnen. Denn Theils zwar drängte das poetiſche Wort die Muſik zurück und machte ſie dienend, Theils aber ſchwebte die Muſik in ſeliger Ruhe über der beſonderen Beſtimmtheit der Worte, oder riß ſich überhaupt von der Bedeutung der ausgeſprochenen Vorſtellungen los, um ſich nach eigenem Belieben heiter oder klagend hinzuwiegen. Die ähnliche Erſcheinung finden wir nun auch bei den Zuhörern, dem Publikum, hauptſächlich in Rückſicht auf dramatiſche Muſik wieder. Die Oper nämlich hat mehrfache Ingredienzen; landſchaftliches oder ſonſtiges Lokal, Gang der Handlung, Vorfälle, Aufzüge, Koſtume u. ſ. f.; auf der anderen Seite ſteht die Leidenſchaft und deren Ausdruck. So iſt hier der Inhalt gedoppelt, die äußere Handlung und das innere Empfinden. Was nun die Handlung als ſolche anbetrifft, ſo iſt ſie, obſchon ſie das Zuſammenhaltende aller einzelnen Theile ausmacht, doch als Gang der Handlung weniger muſikaliſch und wird zum großen Theil recitativiſch bearbeitet. Der Zuhörer nun befreit ſich leicht von dieſem Inhalt, er ſchenkt beſonders dem recitativiſchen Hin- und Wiederreden keine Aufmerkſamkeit und hält ſich bloß an das eigentlich Muſikaliſche und Melodiſche. Dieß iſt hauptſächlich, wie ich ſchon früher ſagte, bei den Italienern der Fall, deren

meiſte neuere Opern denn auch von Hauſe aus den Zuſchnitt haben, daß man, ſtatt das muſikaliſche Geſchwätz oder die anderweitigen Trivialitäten mit anzuhören, lieber ſelber ſpricht, oder ſich ſonſt vergnügt, und nur bei den eigentlichen Muſikſtücken, welche dann rein muſikaliſch genoſſen werden, wieder mit voller Luſt aufmerkt. Hier ſind alſo Komponiſt und Publikum auf dem Sprunge, ſich vom Inhalte der Worte ganz loszulöſen, und die Muſik für ſich als ſelbſtſtändige Kunſt zu behandeln und zu genießen.

α) Die eigentliche Sphäre dieſer Unabhängigkeit kann aber nicht die begleitende Vokalmuſik ſeyn, die an einen Text gebunden bleibt, ſondern die Inſtrumentalmuſik. Denn die Stimme iſt, wie ich ſchon anführte, das eigene Ertönen der totalen Subjektivität, die auch zu Vorſtellungen und Worten kommt, und nun in ihrer eigenen Stimme und dem Geſang das gemäße Organ findet, wenn ſie die innere Welt ihrer Vorſtellungen, als von der innerlichen Koncentration der Empfindung durchdrungen, äußern und vernehmen will. Für die Inſtrumente aber fällt dieſer Grund eines begleitenden Textes fort, ſo daß hier die Herrſchaft der ſich auf ihren eigenſten Kreis beſchränkenden Muſik anfangen darf.

β) Solche Muſik einzelner Inſtrumente, oder des ganzen Orcheſters geht in Quartetten, Quintetten, Sextetten, Symphonieen und dergleichen mehr, ohne Text und Menſchenſtimmen, nicht einem für ſich klaren Verlauf von Vorſtellungen nach, und iſt ebendeswegen an das abſtraktere Empfinden überhaupt gewieſen, das ſich nur in allgemeiner Weiſe darin ausgedrückt finden kann. Die Hauptſache bleibt aber das rein muſikaliſche Hin und Her, Auf und Ab der harmoniſchen und melodiſchen Bewegungen, das gehindertere, ſchwerere, tief eingreifende, einſchneidende oder leichte, fließende Fortgehn, die Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der muſikaliſchen Mittel, das kunſtgemäße Zuſammenſtimmen der Inſtru-

mente in ihrem Zuſammenklingen, ihrer Folge, ihrer Abwechſelung, ihrem ſich Suchen, Finden u. ſ. f. Deshalb iſt es auf dieſem Gebiete hauptſächlich, daß Dilettant und Kenner ſich weſentlich zu unterſcheiden anfangen. Der Laie liebt in der Muſik vornehmlich den verſtändlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorſtellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet ſich daher vorzugsweiſe der begleitenden Muſik zu; der Kenner dagegen, dem die innern muſikaliſchen Verhältniſſe der Töne und Inſtrumente zugänglich ſind, liebt die Inſtrumentalmuſik in ihrem kunſtgemäßen Gebrauch der Harmonieen und melodiſchen Verſchlingungen und wechſelnden Formen; er wird durch die Muſik ſelbſt ganz ausgefüllt und hat das nähere Intereſſe, das Gehörte mit den Regeln und Geſetzen, die ihm geläufig ſind, zu vergleichen, um vollſtändig das Geleiſtete zu beurtheilen und zu genießen, obſchon hier die neu erfindende Genialität des Künſtlers auch den Kenner, der gerade dieſe oder jene Fortſchreitungen, Uebergänge u. ſ. f. nicht gewohnt iſt, häufig kann in Verlegenheit ſetzen. Solche vollſtändige Ausfüllung kommt dem bloßen Liebhaber ſelten zu Gute, und ihn wandelt nun ſogleich die Begiede an, ſich dieſes ſcheinbar weſenloſe Ergehen in Tönen auszufüllen, geiſtige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, beſtimmtere Vorſtellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieſer Beziehung wird ihm die Muſik ſymboliſch, doch er ſteht mit dem Verſuch, die Bedeutung zu erhaſchen, vor ſchnell vorüberrauſchenden räthſelhaften Aufgaben, die ſich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen, und überhaupt der verſchiedenartigſten Deutung fähig ſind.

Der Komponiſt ſeiner Seits kann nun zwar ſelber in ſein Werk eine beſtimmte Bedeutung, einen Inhalt von Vorſtellungen und Empfindungen und deren gegliederten geſchloſſenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um ſolchen Gehalt, auf die rein muſikaliſche Struktur

ſeiner Arbeit und auf das Geiſtreiche ſolcher Architektonik ankommen. Nach dieſer Seite hin kann dann aber die muſikaliſche Produktion leicht etwas ſehr Gedanken- und Empfindungsloſes werden, das keines auch ſonſt ſchon tiefen Bewußtſeyns der Bildung und des Gemüthes bedarf. Wir ſehn dieſer Stoffleerheit wegen die Gabe der Kompoſition ſich nicht nur häufig bereits im zarteſten Alter entwickeln, ſondern talentreiche Komponiſten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußteſten, ſtoffärmſten Menſchen. Das Tiefere iſt daher darein zu ſetzen, daß der Komponiſt beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbeſtimmteren Inhalts und der muſikaliſchen Struktur auch in der Inſtrumentalmuſik die gleiche Aufmerkſamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freiſteht, bald dem Melodiſchen, bald der harmoniſchen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteriſtiſchen den Vorzug zu geben, oder auch dieſe Elemente mit einander zu vermitteln.

γ) Als das allgemeine Princip dieſer Stufe jedoch haben wir von Anfang an die Subjektivität in ihrem ungebundenen muſikaliſchen Schaffen hingeſtellt. Dieſe Unabhängigkeit von einem für ſich ſchon feſtgemachten Inhalt wird deshalb mehr oder weniger immer auch gegen die Willkühr hinſpielen, und derſelben einen nicht ſtreng abgrenzbaren Spielraum geſtatten müſſen. Denn obſchon auch dieſe Kompoſitionsweiſe ihre beſtimmten Regeln und Formen hat, denen ſich die bloße Laune zu unterwerfen genöthigt wird, ſo betreffen dergleichen Geſetze doch nur die allgemeineren Seiten, und für das Nähere iſt ein unendlicher Kreis offen, in welchem die Subjektivität, wenn ſie ſich nur innerhalb der Grenzen hält, die in der Natur der Tonverhältniſſe ſelbſt liegen, im Uebrigen nach Belieben ſchalten und walten mag. Ja im Verfolg der Ausbildung auch dieſer Gattungen macht ſich zuletzt die ſubjektive Willkühr mit ihren Einfällen, Kapricen, Unterbrechungen, geiſtreichen Neckereien, täuſchenden Spannungen, überraſchenden Wendungen,

Sprüngen und Blitzen, Wunderlichkeiten und ungehörten Effekten, dem feſten Gang des melodiſchen Ausdrucks und dem Textinhalt der begleitenden Muſik gegenüber, zum feſſelloſen Meiſter.

c. Die künſtleriſche Exekution.

In der Skulptur und Malerei haben wir das Kunſtwerk als das objektiv für ſich daſtehende Reſultat künſtleriſcher Thätigkeit vor uns, nicht aber dieſe Thätigkeit ſelbſt als wirkliche lebendige Produktion. Zur Gegenwärtigkeit des muſikaliſchen Kunſtwerks hingegen gehört, wie wir ſahen, der ausübende Künſtler als handelnd, wie in der dramatiſchen Poeſie der ganze Menſch in voller Lebendigkeit darſtellend auftritt, und ſich ſelbſt zum beſeelten Kunſtwerke macht.

Wie wir nun die Muſik ſich nach zweien Seiten hinwenden ſahen, inſofern ſie entweder einem beſtimmten Inhalte adäquat zu werden unternahm, oder ſich in freier Selbſtſtändigkeit ihre eigene Bahn vorzeichnete, ſo können wir jetzt auch zwei verſchiedene Hauptarten der ausübeuden muſikaliſchen Kunſt unterſcheiden. Die Eine verſenkt ſich ganz in das gegebene Kunſtwerk und will nichts Weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die Andere dagegen iſt nicht nur reproduktiv, ſondern ſchöpft Ausdruck, Vortrag, genug die eigentliche Beſeelung nicht nur aus der vorliegenden Kompoſition, ſondern vornehmlich aus eigenen Mitteln.

α) Das Epos, in welchem der Dichter eine objektive Welt von Ereigniſſen und Handlungsweiſen vor uns entfalten will, läßt dem vortragenden Rhapſoden nichts übrig, als mit ſeiner individuellen Subjektivität ganz gegen die Thaten und Begebenheiten, von denen er Bericht erſtattet, zurücktreten. Je weniger er ſich vordrängt, deſto beſſer; ja er kann ohne Schaden ſelbſt eintönig und ſeelenlos ſeyn. Die Sache ſoll wirken, die dichteriſche Ausführung, die Erzählung, nicht das wirkliche Tönen, Sprechen und Erzählen. Hieraus können wir uns auch

für die erſte Art des muſikaliſchen Vortrags eine Regel abſtrahiren. Iſt nämlich die Kompoſition von gleichſam objektiver Gediegenheit, ſo daß der Komponiſt ſelbſt nur die Sache, oder die von ihr ganz ausgefüllte Empfindung in Töne geſetzt hat, ſo wird auch die Reproduktion von ſo ſachlicher Art ſeyn müſſen. Der ausübende Künſtler braucht nicht nur nichts von dem Seinigen hinzuzuthun, ſondern er darf es ſogar nicht, wenn nicht der Wirkung ſoll Abbruch geſchehen. Er muß ſich ganz dem Charakter des Werks unterwerfen, und nur ein gehorchendes Organ ſeyn wollen. In dieſem Gehorſam jedoch muß er auf der anderen Seite, wie dieß häufig genug geſchieht, nicht zum bloßen Handwerker herunter ſinken, was nur den Drehorgelſpielern erlaubt iſt. Soll im Gegentheil noch von Kunſt die Rede ſeyn, ſo hat der Künſtler die Pflicht, ſtatt den Eindruck eines muſikaliſchen Automaten zu geben, der eine bloße Lektion herſagt und Vorgeſchriebenes mechanich wiederholt, das Werk im Sinne und Geiſt des Komponiſten ſeelenvoll zu beleben. Die Virtuoſität ſolcher Beſeelung beſchränkt ſich jedoch darauf, die ſchweren Aufgaben der Kompoſition nach der techniſchen Seite hin richtig zu löſen, und dabei nicht nur jeden Anſchein des Ringens mit einer mühſam überwundenen Schwierigkeit zu vermeiden, ſondern ſich in dieſem Elemente mit vollſtändiger Freiheit zu bewegen, ſowie in geiſtiger Rückſicht die Genialität nur darin beſtehn kann, die geiſtige Höhe des Komponiſten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und in's Leben treten zu laſſen.

β) Anders nun verhält es ſich bei Kunſtwerken, in welchen die ſubjektive Freiheit und Willkühr ſchon von Seiten des Komponiſten her überwiegt, und überhaupt eine durchgängige Gediegenheit in Ausdruck und ſonſtiger Behandlung des Melodiſchen, Harmoniſchen, Charakteriſtiſchen u. ſ. f. weniger zu ſuchen iſt. Hier wird Theils die virtuoſeſte Bravour an ihrer rechten Stelle ſeyn, Theils begrenzt ſich die Genialität nicht auf eine

bloße Exekution des Gegebenen, ſondern erweitert ſich dazu, daß der Künſtler ſelbſt im Vortrage komponirt, Fehlendes ergänzt, Flacheres vertieft, das Seelenloſere beſeelt, und in dieſer Weiſe ſchlechthin ſelbſtſtändig und producirend erſcheint. So iſt z. B. in der italieniſchen Oper dem Sänger immer vieles überlaſſen worden; beſonders in Ausſchmückungen hat er einen freieren Spielraum, und inſofern die Deklamation ſich hier mehr von dem ſtrengen Anſchließen an den beſondern Inhalt der Worte entfernt, wird auch dieſes unabhängigere Exekutiren ein freier melodiſcher Strom der Seele, die ſich für ſich ſelber zu erklingen und auf ihren eigenen Schwingen zu erheben freut. Wenn man daher ſagt, Roſſini z. B. habe es den Sängern leicht gemacht, ſo iſt dieß nur zum Theil richtig. Er macht es ihnen eben ſo ſchwer, da er ſie vielfach an die Thätigkeit ihres ſelbſtſtändigen muſikaliſchen Genius verweiſ't. Iſt dieſer nun aber wirklich genialiſcher Art, ſo erhält das daraus entſtehende Kunſtwerk einen ganz eigenthümlichen Reiz. Man hat nämlich nicht nur ein Kunſtwerk, ſondern das wirkliche künſtleriſche Produciren ſelber gegenwärtig vor ſich. In dieſer vollſtändig lebendigen Gegenwart vergißt ſich alles äußerlich Bedingende, Ort, Gelegenheit, die beſtimmte Stelle in der gottesdienſtlichen Handlung, der Inhalt und Sinn der dramatiſchen Situation, man braucht, man will keinen Text mehr, es bleibt nichts als der allgemeine Ton der Empfindung überhaupt übrig, in deren Elemente nun die auf ſich beruhende Seele des Künſtlers ſich ihrem Erguſſe hingiebt, ihre Genialität der Erfindung, ihre Innigkeit des Gemüths, ihre Meiſterſchaft der Ausübung beweiſt, und ſogar, wenn es nur mit Geiſt, Geſchick und Liebenswürdigkeit geſchieht, die Melodie ſelbſt durch Scherz, Kaprice und Künſtlichkeit unterbrechen, und ſich den Launen und Einflüſterungen des Augenblicks überlaſſen darf.

γ) Wunderbarer noch wird drittens ſolche Lebendigkeit, wenn das Organ nicht die menſchliche Stimme, ſondern irgend

eines der anderen Inſtrumente iſt. Dieſe nämlich liegen mit ihrem Klang dem Ausdruck der Seele ferner, und bleiben überhaupt eine äußerliche Sache, ein todtes Ding, während die Muſik innerliche Bewegung und Thätigkeit iſt. Verſchwindet nun die Aeußerlichkeit des Inſtrumentes durchaus, dringt die innere Muſik ganz durch die äußere Realität hindurch, ſo erſcheint in dieſer Virtuoſität das fremde Inſtrument als ein vollendet durchgebildetes eigenſtes Organ der künſtleriſchen Seele. Noch aus meiner Jugend her entſinne ich mich z. B. eines Virtuoſen auf der Guitarre, der ſich für dieſes geringe Inſtrument geſchmackloſer Weiſe große Schlachtmuſiken komponirt hatte. Er war, glaub' ich, ſeines Handwerks ein Leineweber und, wenn man mit ihm ſprach, ein ſtiller bewußtloſer Menſch. Gerieth er aber in's Spielen, ſo vergaß man das Geſchmackloſe der Kompoſition, wie er ſich ſelbſt vergaß, und wunderſame Wirkungen hervorbrachte, weil er in ſein Inſtrument ſeine ganze Seele hineinlegte, die gleichſam keine höhere Exekution kannte, als die, in dieſen Tönen ſich erklingen zu laſſen.

Solche Virtuoſität beweiſt, wo ſie zu ihrem Gipfelpunkte gelangt, nicht nur die erſtaunenswürdige Herrſchaft über das Aeußere, ſondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem ſie ſich in ſcheinbar unausführbaren Schwierigkeiten ſpielend überbietet, zu Künſtlichkeiten ausſchweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraſchend ſcherzt, und in originellen Erfindungen ſelbſt das Barocke genießbar macht. Denn ein dürftiger Kopf kann keine originelle Kunſtſtücke hervorbringen, bei genialen Künſtlern aber beweiſen dieſelben die unglaubliche Meiſterſchaft in ihrem und über ihr Inſtrument, deſſen Beſchränktheit die Virtuoſität zu überwinden weiß, und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieſes Siegs ganz andere Klangarten fremder Inſtrumente durchlaufen kann. In dieſer Art der Ausübung genießen wir die höchſte

Spitze muſikaliſcher Lebendigkeit, das wundervolle Geheimniß, daß ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beſeelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Koncipiren wie die Ausführung der genialen Phantaſie in augenblicklichſter Durchdringung und verſchwindenſtem Leben blitzähnlich vor uns.

Dieß ſind die weſentlichſten Seiten, die ich aus der Muſik herausgehört und empfunden, und die allgemeinen Geſichtspunkte, die ich mir abſtrahirt und zu unſerer gegenwärtigen Betrachtung zuſammengeſtellt habe.

Drittes Kapitel.

Die Poeſie.

Einleitung.

1. Der Tempel der klaſſiſchen Architektur fordert einen Gott, der ihm inwohnt; die Skulptur ſtellt denſelben in plaſtiſcher Schönheit hin, und giebt dem Material, das ſie dazu verwendet, Formen, die nicht ihrer Natur nach dem Geiſtigen äußerlich bleiben, ſondern die dem beſtimmten Inhalte ſelbſt immanente Geſtalt ſind. Die Leiblichkeit aber und Sinnlichkeit, ſowie die ideale Allgemeinheit der Skulpturgeſtalt hat ſich gegenüber Theils das ſubjektiv Innerliche, Theils die Partikularität des Beſonderen, in deren Elemente ſowohl der Gehalt des religiöſen als auch des weltlichen Lebens durch eine neue Kunſt Wirklichkeit gewinnen muß. Dieſe ebenſo ſubjektive als partikulär charakteriſtiſche Ausdrucksweiſe bringt im Principe der bildenden Künſte ſelbſt die Malerei hinzu, indem ſie die reale Aeußerlichkeit der Geſtalt zur ideelleren Farbenerſcheinung herabſetzt und den Ausdruck der inneren Seele zum Mittelpunkte der Darſtellung macht. Die allgemeine Sphäre jedoch, in welcher ſich dieſe Künſte, die eine im ſymboliſchen, die andere im plaſtiſch idealen, die dritte im romantiſchen Typus bewegen, iſt die ſinnliche Außengeſtalt des Geiſtes und der Naturdinge.

Nun hat aber der geiſtige Inhalt, als weſentlich dem Innern des Bewußtſeyns angehörig, an dem bloßen Elemente der äußeren Erſcheinung und dem Anſchauen, welchem die Außengeſtalt ſich dar-

bietet, ein für das Innere zugleich fremdes Daſeyn, aus dem die Kunſt ihre Konceptionen deshalb wieder herausziehn muß, um ſie in ein Bereich hineinzuverlegen, das ſowohl dem Material als der Ausdrucksart nach für ſich ſelbſt innerlicher und ideeller Art iſt. Dieß war der Schritt, welchen wir die Muſik vorwärts thun ſahen, inſofern ſie das Innerliche als ſolches und die ſubjektive Empfindung, ſtatt in anſchaubaren Geſtalten, in den Figurationen des in ſich erzitternden Klingens für das Innere machte. Doch trat auch ſie dadurch in ein anderes Extrem, in die unexplicirte ſubjektive Koncentration herüber, deren Inhalt in den Tönen eine nur ſelbſt wieder ſymboliſche Aeußerung fand. Denn der Ton für ſich genommen iſt inhaltslos und hat ſeine Beſtimmtheit in Zahlenverhältniſſen, ſo daß nun das Qualitative des geiſtigen Gehaltes dieſen quantitativen Verhältniſſen, welche ſich zu weſentlichen Unterſchieden, Gegenſätzen und Vermittelung aufthun, wohl im Allgemeinen entſpricht, in ſeiner qualitativen Beſtimmtheit aber nicht durch den Ton vollſtändig kann ausgeprägt werden. Soll daher dieſe Seite nicht durchaus fehlen, ſo muß ſich die Muſik ihrer Einſeitigkeit wegen die genauere Bezeichnung des Wortes zu Hülfe rufen, und fordert zum feſteren Anſchluß an die Beſonderheit und den charakteriſtiſchen Ausdruck des Inhalts einen Text, der für das Subjektive, das ſich durch die Töne hinergießt, erſt die nähere Erfüllung giebt. Durch dieſes Ausſprechen von Vorſtellungen und Empfindungen ſtellt ſich nun zwar die abſtrakte Innerlichkeit der Muſik zu einer klareren und feſteren Explikation heraus, was aber von ihr ausgebildet wird iſt Theils nicht die Seite der Vorſtellung und deren kunſtgemäße Form, ſondern nur die begleitende Innerlichkeit als ſolche, Theils entſchlägt die Muſik ſich überhaupt der Verbindung mit dem Wort, um ſich in ihrem eigenen Kreiſe des Tönens hemmungslos umherzubewegen. Dadurch trennt ſich das Bereich der Vorſtellung, die nicht bei der abſtrakteren Innerlichkeit als ſolchen ſtehen bleibt, ſondern ihre

Welt ſich als eine konkrete Wirklichkeit ausgeſtaltet, auch ihrer Seits gleichfalls von der Muſik los, und giebt ſich in der Dichtkunſt für ſich eine kunſtgemäße Exiſtenz.

Die Poeſie nun, die redende Kunſt, iſt das Dritte, die Totalität, welche die Extreme der bildenden Künſte und der Muſik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geiſtigen Innerlichkeit ſelber, in ſich vereinigt. Denn einer Seits enthält die Dichtkunſt wie die Muſik das Princip, des ſich Vernehmens des Innern als Innern, das der Baukunſt, Skulptur und Malerei abgeht, anderer Seits breitet ſie ſich im Felde des inneren Vorſtellens, Anſchauens und Empfindens ſelber zu einer objektiven Welt aus, welche die Beſtimmtheit der Skulptur und Malerei nicht durchaus verliert, und die Totalität einer Begebenheit, eine Reihenfolge, einen Wechſel von Gemüthsbewegungen, Leidenſchaften, Vorſtellungen, und den abgeſchloſſenen Verlauf einer Handlung vollſtändiger als irgend eine andere Kunſt zu entfalten befähigt iſt.

2. Näher aber macht die Poeſie die dritte Seite zur Malerei und Muſik als den romantiſchen Künſten aus.

a) Theils nämlich iſt ihr Princip überhaupt das der Geiſtigkeit, die ſich nicht mehr zur ſchweren Materie als ſolcher herauswendet, um dieſelbe wie die Architektur zur analogen Umgebung des Innern ſymboliſch zu formen, oder wie die Skulptur die dem Geiſt zugehörige Naturgeſtalt als räumliche Aeußerlichkeit in die reale Materie hineinzubilden, ſondern den Geiſt mit allen ſeinen Konceptionen der Phantaſie und Kunſt, ohne dieſelben für die äußere Anſchauung ſichtbar und leiblich herauszuſtellen, unmittelbar für den Geiſt ausſpricht. Theils vermag die Poeſie nicht nur das ſubjektive Innre, ſondern auch das Beſondere und Partikuläre des äußeren Daſeyns in einem noch reichhaltigeren Grade als Muſik und Malerei ſowohl in Form der Innerlichkeit zuſammenzufaſſen, als auch in der Breite einzelner Züge und zufälliger Eigenthümlichkeiten auseinanderzulegen.

b) Als Totalität jedoch iſt die Poeſie nach der anderen Seite von den beſtimmten Künſten, deren Charakter ſie in ſich verbindet, auch wieder weſentlich zu unterſcheiden.

α) Was in dieſer Rückſicht die Malerei angeht, ſo bleibt ſie überall da im Vortheil, wo es darauf ankommt, einen Inhalt auch ſeiner äußeren Erſcheinung nach vor die Anſchauung zu bringen. Denn die Poeſie vermag zwar gleichfalls durch mannigfache Mittel ganz ebenſo zu veranſchaulichen wie in der Phantaſie überhaupt das Princip des Herausſtellens für die Anſchauung liegt, inſofern aber die Vorſtellung, in deren Elemente die Poeſie ſich vornehmlich bewegt, geiſtiger Natur iſt, und ihr deshalb die Allgemeinheit des Denkens zu Gute kommt, iſt ſie die Beſtimmtheit der ſinnlichen Anſchauung zu erreichen unfähig. Auf der anderen Seite fallen in der Poeſie die verſchiedenen Züge, welche ſie, um uns die konkrete Geſtalt eines Inhalts anſchaubar zu machen, herbeiführt, nicht wie in der Malerei als ein und dieſelbe Totalität zuſammen, die vollſtändig als ein Zugleich aller ihrer Einzelheiten vor uns daſteht, ſondern gehn auseinander, da die Vorſtellung das Vielfache, das ſie enthält, nur als Succeſſion geben kann. Doch iſt dieß nur ein Mangel nach der ſinnlichen Seite hin, den der Geiſt wieder zu erſetzen im Stande bleibt. Indem ſich nämlich die Rede auch da, wo ſie eine konkrete Anſchauung hervorzurufen bemüht iſt, ſich nicht an das ſinnliche Aufnehmen einer vorhandenen Aeußerlichkeit, ſondern immer an das Innere, an die geiſtige Anſchauung wendet, ſo ſind die einzelnen Züge, wenn ſie auch nur aufeinander folgen, doch in das Element des in ſich einigen Geiſtes verſetzt, der das Nacheinander zu tilgen, die bunte Reihe zu einem Bilde zuſammenzuziehn, und dieß Bild in der Vorſtellung feſtzuhalten und zu genießen weiß. Außerdem kehrt ſich dieſer Mangel an ſinnlicher Realität und äußerlicher Beſtimmtheit für die Poeſie der Malerei gegenüber ſogleich zu einem unberechenbaren Ueberfluß um. Denn indem ſich die Dichtkunſt der maleriſchen

Beſchränkung auf einen beſtimmten Raum, und mehr noch auf einen beſtimmten Moment einer Situation oder Handlung entreißt, ſo wird ihr dadurch die Möglichkeit geboten, einen Gegenſtand in ſeiner ganzen innerlichen Tiefe, wie in der Breite ſeiner zeitlichen Entfaltung darzuſtellen. Das Wahrhaftige iſt ſchlechthin konkret in dem Sinne, daß es eine Einheit weſentlicher Beſtimmungen in ſich faßt. Als erſcheinend aber entwikkeln ſich dieſelben nicht nur im Nebeneinander des Raums, ſondern in einer zeitlichen Folge als eine Geſchichte, deren Verlauf die Malerei nur in ungehöriger Weiſe zu vergegenwärtigen vermag. Schon jeder Halm, jeder Baum hat in dieſem Sinne ſeine Geſchichte, eine Veränderung, Folge und abgeſchloſſene Totalität unterſchiedener Zuſtände. Mehr noch iſt dieß im Gebiete des Geiſtes der Fall, der als wirklicher erſcheinender Geiſt erſchöpfend nur kann dargeſtellt werden, wenn er uns als ſolch ein Verlauf vor die Vorſtellung kommt.

β) Mit der **Muſik** hat, wie wir ſahen, die Poeſie als äußerliches Material das Tönen gemeinſchaftlich. Die ganz äußerliche, im ſchlechten Sinne des Wortes objektive Materie verfliegt in der Stufenfolge der beſonderen Künſte zuletzt in dem ſubjektiven Elemente des Klangs, der ſich der Sichtbarkeit entzieht, und das Innere nur dem Innern vernehmbar macht. Für die Muſik aber iſt die Geſtaltung dieſes Tönens als **Tönens** der weſentliche Zweck. Denn obſchon die Seele in dem Gang und Lauf der Melodie und ihrer harmoniſchen Grundverhältniſſe das Innere der Gegenſtände oder ihr eigenes Innere ſich zur Empfindung bringt, ſo iſt es doch nicht das Innere als ſolches, ſondern die mit ihrem **Tönen** aufs innigſte verwebte Seele, die Geſtaltung dieſes **muſikaliſchen** Ausdrucks, was der Muſik ihren eigentlichen Charakter giebt. Dieß iſt ſoſehr der Fall, daß die Muſik, jemehr in ihr die Einlebung des Innern in das Bereich der Töne ſtatt des Geiſtigen als ſolchen überwiegt, um ſo mehr zur Muſik und ſelbſtſtändigen Kunſt

wird. Deshalb aber iſt ſie auch nur in relativer Weiſe befähigt, die Mannigfaltigkeit geiſtiger Vorſtellungen und Anſchauungen, die weite Ausbreitung des in ſich erfüllten Bewußtſeyns in ſich aufzunehmen, und bleibt mit ihrem Ausdrucke bei der abſtrakteren Allgemeinheit deſſen, was ſie als Inhalt ergreift, und der unbeſtimmteren Innigkeit des Gemüths ſtehen. In demſelben Grade nun, in welchem der Geiſt ſich die abſtraktere Allgemeinheit zu einer konkreten Totalität der Vorſtellungen, Zwecke, Handlungen, Ereigniſſe ausbildet, und zu deren Geſtaltung ſich auch die vereinzelnde Anſchauung beigiebt, verläßt er nicht nur die bloß empfindende Innerlichkeit, und arbeitet dieſelbe zu einer gleichfalls im Innern der Phantaſie ſelber entfalteten Welt objektiver Wirklichkeit heraus, ſondern muß es nun eben dieſer Ausgeſtaltung wegen aufgeben, den dadurch neu gewonnenen Reichthum des Geiſtes auch ganz und ausſchließlich durch Tonverhältniſſe ausdrücken zu wollen. Wie das Material der Skulptur zu arm iſt, um die volleren Erſcheinungen, welche die Malerei in's Leben zu rufen die Aufgabe hat, in ſich darſtellen zu können, ſo ſind jetzt auch die Tonverhältniſſe und der melodiſche Ausdruck nicht mehr im Stande, die dichteriſchen Phantaſiegebilde vollſtändig zu realiſiren. Denn dieſe haben Theils die genauere bewußte Beſtimmtheit von Vorſtellungen, Theils die für die innere Anſchauung ausgeprägte Geſtalt äußerlicher Erſcheinung. Der Geiſt zieht deshalb ſeinen Inhalt aus dem Tone als ſolchen heraus, und giebt ſich durch Worte kund, die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlaſſen, aber zum bloß äußeren Zeichen der Mittheilung herabſinken. Durch dieſe Erfüllung nämlich mit geiſtigen Vorſtellungen wird der Ton zum Wortlaut, und das Wort wiederum aus einem Selbſtzwecke zu einem für ſich ſelbſtſtändigkeitsloſen Mittel geiſtiger Aeußerung. Dieß bringt nach dem, was wir ſchon früher feſtſtellten, den weſentlichen Unterſchied von Muſik und Poeſie hervor. Der Inhalt der redenden Kunſt iſt die geſammte Welt

der phantaſiereich ausgebildeten Vorſtellungen, das bei ſich ſelbſt ſeyende Geiſtige, das in dieſem geiſtigen Elemente bleibt, und wenn es zu einer Aeußerlichkeit ſich hinausbewegt, dieſelbe nur noch als ein von dem Inhalte ſelber verſchiedenes Zeichen benutzt. Mit der Muſik giebt die Kunſt die Einſenkung des Geiſtigen in eine auch ſinnlich ſichtbare, gegenwärtige Geſtalt auf; in der Poeſie verläßt ſie auch das entgegengeſetzte Element des Tönens und Vernehmens wenigſtens inſoweit, als dieſes Tönen nicht mehr zur gemäßen Aeußerlichkeit und dem alleinigen Ausdrucke des Inhalts umgeſtaltet wird. Das Innere äußert ſich daher wohl, aber es will in der, wenn auch ideelleren, Sinnlichkeit des Tons nicht ſein wirkliches Daſeyn finden, das es allein in ſich ſelber ſucht, um den Gehalt des Geiſtes, wie er im Innern der Phantaſie als Phantaſie iſt, auszuſprechen.

c) Sehn wir uns drittens endlich nach dem eigenthümlichen Charakter der Poeſie in dieſem Unterſchiede von Muſik und Malerei, ſowie den übrigen bildenden Künſte um, ſo liegt derſelbe einfach in der eben angedeuteten Herabſetzung der ſinnlichen Erſcheinungsweiſe und Ausgeſtaltung alles poetiſchen Inhalts. Wenn nämlich der Ton nicht mehr wie in der Muſik, oder wie die Farbe in der Malerei den ganzen Inhalt in ſich aufnimmt und darſtellt, ſo fällt hier nothwendig die muſikaliſche Behandlung deſſelben nach Seiten des Taktes ſowie der Harmonie und Melodie fort, und läßt nur noch im Allgemeinen die Figuration des Zeitmaaßes der Sylben und Wörter, ſowie den Rhythmus, Wohlklang u. ſ. f. übrig. Und zwar nicht als das eigentliche Element für den Inhalt, ſondern als eine accidentellere Aeußerlichkeit, welche eine Kunſtform nur noch annimmt, weil die Kunſt keine Außenſeite ſich ſchlechthin zufällig nach eigenem Belieben ergehn laſſen darf.

α) Bei dieſer Zurückziehung des geiſtigen Inhalts aus dem ſinnlichen Material fragt es ſich nun ſogleich, was denn jetzt in der Poeſie, wenn es der Ton nicht ſeyn ſoll, die eigentliche

Aeußerlichkeit und Objektivität ausmachen werde. Wir können einfach antworten: das innere Vorſtellen und Anſchauen ſelbſt. Die geiſtigen Formen ſind es, die ſich an die Stelle des Sinnlichen ſetzen, und das zu geſtaltende Material, wie früher Marmor, Erz, Farbe, und die muſikaliſchen Töne abgeben. Denn wir müſſen uns hier nicht dadurch irre führen laſſen, daß man ſagen kann, Vorſtellungen und Anſchauungen ſeyen ja der Inhalt der Poeſie. Dieß iſt allerdings, wie ſich ſpäter noch ausführlicher zeigen wird, richtig; ebenſo weſentlich ſteht aber auch zu behaupten, daß die Vorſtellung, die Anſchauung, Empfindung u. ſ. f. die ſpecifiſchen Formen ſeyen, in denen von der Poeſie jeder Inhalt gefaßt und zur Darſtellung gebracht wird, ſo daß dieſe Formen, da die ſinnliche Seite der Mittheilung das nur Beiherſpielende bleibt, das eigentliche Material liefern, welches der Dichter künſtleriſch zu behandeln hat. Die Sache, der Inhalt ſoll zwar auch in der Poeſie zur Gegenſtändlichkeit für den Geiſt gelangen, die Objektivität jedoch vertauſcht ihre bisherige äußere Realität mit der innern, und erhält ein Daſeyn nur im Bewußtſeyn ſelbſt, als etwas bloß geiſtig Vorgeſtelltes und Angeſchautes. Der Geiſt wird ſo auf ſeinem eigenen Boden ſich gegenſtändlich und hat das ſprachliche Element nur als Mittel, Theils der Mittheilung, Theils der unmittelbaren Aeußerlichkeit, aus welcher er, als aus einem bloßen Zeichen, von Hauſe aus in ſich zurückgegangen iſt. Deshalb bleibt es auch für das eigentlich Poetiſche gleichgültig, ob ein Dichtwerk geleſen oder angehört wird, und es kann auch ohne weſentliche Verkümmerung ſeines Werthes in andere Sprachen überſetzt, aus gebundener in ungebundene Rede übertragen, und ſomit in ganz andere Verhältniſſe des Tönens gebracht werden.

β) Weiter nun zweitens fragt es ſich, für was denn das innere Vorſtellen als Material und Form in der Poeſie anzuwenden ſey. Für das an und für ſich Wahrhafte der geiſtigen Intereſſen überhaupt, doch nicht nur für das Subſtantielle

derſelben in ihrer Allgemeinheit ſymboliſcher Andeutung oder klaſſiſchen Beſonderung, ſondern ebenſo für alles Specielle auch und Partikuläre, was in dieſem Subſtantiellen liegt, und damit für Alles faſt, was den Geiſt auf irgend eine Weiſe intereſſirt und beſchäftigt. Die redende Kunſt hat deswegen in Anſehung ihres Inhalts ſowohl, als auch der Weiſe, denſelben zu exponiren, ein unermeßliches und weiteres Feld als die übrigen Künſte. Jeder Inhalt, alle geiſtigen und natürlichen Dinge, Begebenheiten, Geſchichten, Thaten, Handlungen, innere und äußere Zuſtände laſſen ſich in die Poeſie hineinziehn und von ihr geſtalten.

γ) Dieſer verſchiedenartigſte Stoff nun aber wird nicht ſchon dadurch, daß er überhaupt in die Vorſtellung aufgenommen iſt, poetiſch, denn auch das gewöhnliche Bewußtſeyn kann ſich ganz denſelben Gehalt zu Vorſtellungen ausbilden, und zu Anſchauungen vereinzeln, ohne daß etwas Poetiſches zu Stande kommt. In dieſer Rückſicht nannten wir die Vorſtellung vorhin nur das Material und Element, das erſt, inſofern es durch die Kunſt eine neue Geſtalt annimmt, zu einer der Poeſie gemäßen Form wird, wie auch Farbe und Ton nicht unmittelbar als Farbe und Ton bereits maleriſch und muſikaliſch ſind. Wir können dieſen Unterſchied allgemein ſo faſſen, daß es nicht die Vorſtellung als ſolche, ſondern die künſtleriſche Phantaſie ſey, welche einen Inhalt poetiſch mache, wenn nämlich die Phantaſie denſelben ſo ergreift, daß er ſich, ſtatt als architektoniſche, ſkulpturmäßig plaſtiſche und maleriſche Geſtalt dazuſtehn oder als muſikaliſche Töne zu verklingen, in der Rede, in Worten und deren ſprachlich ſchöner Zuſammenfügung mittheilen läßt.

Die nächſte Forderung, welche hiedurch nothwendig wird, beſchränkt ſich einer Seits darauf, daß der Inhalt weder in den Verhältniſſen des verſtändigen oder ſpekulativen Denkens, noch in der Form wortloſer Empfindung, oder bloß äußerlich

ſinnlicher Deutlichkeit und Genauigkeit aufgefaßt ſey, anderer Seits, daß er nicht in der Zufälligkeit, Zerſplitterung und Relativität der endlichen Wirklichkeit überhaupt in die Vorſtellung eingehe. Die poetiſche Phantaſie hat in dieſer Rückſicht einmal die Mitte zu halten zwiſchen der abſtrakten Allgemeinheit des Denkens, und der ſinnlich konkreten Leiblichkeit, ſoweit wir letztere in den Darſtellungen der bildenden Künſte haben kennen lernen, das andere Mal muß ſie überhaupt den Forderungen Genüge thun, welche wir im erſten Theile bereits für jedes Kunſtgebilde aufſtellten; d. h. ſie muß in ihrem Inhalte Zweck für ſich ſelbſt ſeyn, und alles, was ſie ergreifen mag, in rein theoretiſchem Intereſſe als eine in ſich ſelbſtſtändige, in ſich geſchloſſene Welt ausbilden. Denn nur in dieſem Falle iſt, wie die Kunſt es verlangt, der Inhalt durch die Art ſeiner Darſtellung ein organiſches Ganzes, das in ſeinen Theilen den Anſchein eines engen Zuſammenhangs und Zuſammenhalts giebt, und, der Welt relativer Abhängigkeiten gegenüber, frei für ſich nur um ſeiner ſelbſt willen daſteht.

3. Der letzte Punkt, den wir noch ſchließlich in Rückſicht auf den Unterſchied der Poeſie von den übrigen Künſten zu beſprechen haben, betrifft gleichfalls das veränderte Verhältniß, in welches die dichteriſche Phantaſie ihre Gebilde zu dem äußeren Material der Darſtellung bringt.

Die bisher betrachteten Künſte machten vollſtändig Ernſt mit dem ſinnlichen Element, in welchem ſie ſich bewegten, inſofern ſie dem Inhalte nur eine Geſtalt gaben, welche durchweg konnte von den aufgethürmten ſchweren Maſſen, dem Erz, Marmor, Holz, den Farben und Tönen aufgenommen und ausgeprägt werden. Nun hat in gewiſſem Sinne freilich auch die Poeſie eine ähnliche Pflicht zu erfüllen. Denn ſie muß dichtend ſtets darauf bedacht ſeyn, daß ihre Geſtaltungen nur durch die ſprachliche Mittheilung dem Geiſte kund werden ſollen. Dennoch verändert ſich hier das ganze Verhältniß.

a) Bei der Wichtigkeit nämlich, welche die ſinnliche Seite in den bildenden Künſten und der Muſik erhält, entſpricht nun, der ſpecifiſchen Beſtimmtheit dieſes Materials wegen, auch nur ein begrenzter Kreis von Darſtellungen vollſtändig dem beſondern, realen Daſeyn in Stein, Farbe oder Ton, ſo daß dadurch der Inhalt und die künſtleriſche Auffaſſungsweiſe der bisher betrachteten Künſte in gewiſſe Schranken eingehegt wird. Dieß war der Grund, weshalb wir jede der beſtimmten Künſte nur mit irgend einer der beſonderen Kunſtformen, zu deren gemäßer Ausdrückung dieſe und nicht auch die andere Kunſt, am fähigſten erſchien, in engen Zuſammenhang brachten. Die Architektur mit dem Symboliſchen, die Skulptur mit dem Klaſſiſchen, Malerei und Muſik mit der romantiſchen Form. Zwar griffen die beſonderen Künſte dieſſeits und jenſeits ihres eigentlichen Bereichs auch in die anderen Kunſtformen hinüber, weshalb wir ebenſo von klaſſiſcher und romantiſcher Baukunſt, von ſymboliſcher und chriſtlicher Skulptur ſprechen konnten, und auch der klaſſiſchen Malerei und Muſik Erwähnung thun mußten; dieſe Abzweigungen aber waren, ſtatt den eigentlichen Gipfel zu erreichen, Theils nur vorbereitende Verſuche untergeordneter Anfänge, oder ſie zeigten ein beginnendes Ueberſchreiten einer Kunſt, in welchem dieſelbe einen Inhalt und eine Behandlungsweiſe des Materials ergriff, deren Typus vollſtändig auszubilden erſt einer weiteren Kunſt erlaubt war. — Am ärmſten in dem Ausdrucke ihres Inhalts überhaupt iſt die Architektur, reichhaltiger ſchon die Skulptur, während ſich der Umfang der Malerei und Muſik am weiteſten auszudehnen vermag. Denn mit der ſteigenden Idealität und vielſeitigeren Partikulariſirung des äußeren Materials vermehrt ſich die Mannigfaltigkeit ſowohl des Inhalts als auch der Formen, die derſelbe annimmt. Die Poeſie nun ſtreift ſich von ſolcher Wichtigkeit des Materials überhaupt in der Weiſe los, daß die Beſtimmtheit ihrer ſinnlichen Aeußerungsart keinen Grund mehr für die Beſchränkung auf einen

ſpecifiſchen Inhalt und abgegrenzten Kreis der Auffaſſung und Darſtellung abgeben kann. Sie iſt deshalb auch an keine beſtimmte Kunſtform ausſchließlicher gebunden, ſondern wird die allgemeine Kunſt, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantaſie einzugehn im Stande iſt, in jeder Form geſtalten und ausſprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantaſie ſelber bleibt, dieſe allgemeine Grundlage aller beſonderen Kunſtformen und einzelnen Künſte.

Das Aehnliche haben wir bereits in einem anderen Gebiete beim Schluſſe der beſonderen Kunſtformen geſehn, deren letzten Standpunkt wir darin ſuchten, daß die Kunſt ſich von der speciellen Darſtellungsweiſe in einer ihrer Formen unabhängig machte, und über dem Kreiſe dieſer Totalität von Beſonderheiten ſtand. Die Möglichkeit ſolch einer allſeitigen Ausbildung liegt unter den beſtimmten Künſten von Hauſe aus allein im Weſen der Poeſie, und bethätigt ſich deshalb im Verlauf der dichteriſchen Produktion Theils durch die wirkliche Ausgeſtaltung jeder beſondern Form, Theils durch die Befreiung aus der Befangenheit in dem für ſich abgeſchloſſenen Typus des entweder ſymboliſchen, oder klaſſiſchen und romantiſchen Charakters der Auffaſſung und des Inhalts.

b) Hieraus läßt ſich nun auch zugleich die Stellung rechtfertigen, welche wir der Dichtkunſt in der wiſſenſchaftlichen Entwickelung gegeben haben. Denn da die Poeſie ſich mehr, als dieß in irgend einer der anderen Produktionsweiſen von Kunſtwerken der Fall ſeyn kann, mit dem Allgemeinen der Kunſt als ſolcher zu thun macht, ſo könnte es ſcheinen, daß die wiſſenſchaftliche Erörterung mit ihr zu beginnen habe, um dann erſt in die Beſonderung einzugehn, zu welcher das ſpecifiſche ſinnliche Material die übrigen Künſte auseinandertreten läßt. Nach dem jedoch, was wir bereits bei den beſonderen Kunſtformen geſehn haben, beſteht der philoſophiſche Entfaltungsgang einer Seits in einer Vertiefung des geiſtigen Gehaltes, anderer Seits in dem

Erweis, daß die Kunſt ihren gemäßen Inhalt zunächſt nur ſuche, ſodann ihn finde, und endlich überſchreite. Dieſer Begriff des Schönen und der Kunſt muß ſich nun ebenſo auch in den Künſten ſelbſt geltend machen. Wir begannen deshalb mit der Architektur, welche der vollſtändigen Darſtellung des Geiſtigen in einem ſinnlichen Element nur zuſtrebt, ſo daß die Kunſt bei der echten Ineinsbildung erſt durch die Skulptur anlangt, und mit der Malerei und Muſik, um der Innerlichkeit und Subjektivität ihres Gehalts willen, die vollbrachte Einigung ſowohl nach Seiten der Konception als der ſinnlichen Ausführung wieder aufzulöſen beginnt. Dieſen letzteren Charakter nun ſtellt die Poeſie am ſchärfſten heraus, inſofern ſie in ihrer Kunſtverkörperung weſentlich als ein Herausgehn aus der realen Sinnlichkeit und Herabſetzen derſelben, nicht aber als ein Produciren zu faſſen iſt, das in die Verleiblichung und Bewegung im Aeußerlichen noch nicht einzugehen wagt. Um dieſe Befreiung wiſſenſchaftlich expliciren zu können, muß aber das vorher ſchon erörtert ſeyn, wovon die Kunſt ſich zu loszumachen unternimmt. In der gleichen Weiſe verhält es ſich mit dem Umſtande, daß die Poeſie die Totalität des Inhalts und der Kunſtformen in ſich aufzunehmen im Stande iſt. Auch dieß haben wir als das Erringen einer Totalität anzuſehn, das wiſſenſchaftlich nur als Aufheben der Beſchränktheit im Beſondern kann dargethan werden, wozu wiederum die vorausgegangene Betrachtung der Einſeitigkeiten gehört, deren alleinige Gültigkeit durch die Totalität negirt wird.

Nur durch dieſen Gang der Betrachtung ergiebt ſich dann auch die Poeſie als diejenige beſondere Kunſt, an welcher zugleich die Kunſt ſelbſt ſich aufzulöſen beginnt, und für das philoſophiſche Erkennen ihren Uebergangspunkt zur religiöſen Vorſtellung als ſolcher, ſowie zur Proſa des wiſſenſchaftlichen Denkens erhält. Die Grenzgebiete der Welt des Schönen ſind, wie wir früher ſahen, auf der einen Seite die Proſa der End-

lichkeit und des gewöhnlichen Bewußtſeyns, aus der die Kunſt ſich zur Wahrheit herausringt, auf der anderen Seite die höheren Sphären der Religion und Wiſſenſchaft, in welche ſie zu einem ſinnlichkeitsloſeren Erfaſſen des Abſoluten übergeht.

c) Wie vollſtändig deshalb auch die Poeſie die ganze Totalität des Schönen noch einmal in geiſtigſter Weiſe producirt, ſo macht dennoch die Geiſtigkeit gerade zugleich den Mangel dieſes letzten Kunſtgebiets aus. Wir können innerhalb des Syſtems der Künſte die Dichtkunſt in dieſer Rückſicht der Architektur direkt entgegenſtellen. Die Baukunſt nämlich vermag das objektive Material noch dem geiſtigen Gehalt nicht ſo zu unterwerfen, daß ſie daſſelbe zur adäquaten Geſtalt des Geiſtes zu formiren im Stande wäre; die Poeſie umgekehrt geht in der negativen Behandlung ihres ſinnlichen Elementes ſo weit, daß ſie das Entgegengeſetzte der ſchweren räumlichen Materie, den Ton, ſtatt ihn, wie es die Baukunſt mit ihrem Material thut, zu einem andeutenden Symbol zu geſtalten, vielmehr zu einem bedeutungsloſen Zeichen herabbringt. Dadurch löſt ſie aber die Verſchmelzung der geiſtigen Innerlichkeit und des äußern Daſeyns in einem Grade auf, welcher dem urſprünglichen Begriffe der Kunſt nicht mehr zu entſprechen anfängt, ſo daß nun die Poeſie Gefahr läuft, ſich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geiſtige hineinzuverlieren. Die ſchöne Mitte zwiſchen dieſen Extremen der Baukunſt und Poeſie halten die Skulptur, Malerei und Muſik, indem jede dieſer Künſte den geiſtigen Gehalt noch ganz in ein natürliches Element hineinarbeitet und gleichmäßig den Sinnen wie dem Geiſte erfaßbar macht. Denn obſchon Malerei und Muſik, als die romantiſchen Künſte, ein bereits ideelleres Material ergreifen, ſo erſetzen ſie dennoch die Unmittelbarkeit des Daſeyns, die ſich in dieſer geſteigerten Idealität zu verflüchtigen beginnt, auf der anderen Seite wiederum durch die Fülle der Partikularität und die mannigfaltigere Geſtaltbarkeit, deren die

Farbe und der Ton ſich in reicherer Weiſe, als es für das Material der Skulptur erforderlich iſt, fähig erweiſen.

Die Poeſie ſucht nun zwar ihrer Seits gleichfalls nach einem Erſatze, inſofern ſie die objektive Welt in einer Breite und Vielſeitigkeit vor Augen bringt, welche ſelbſt die Malerei, wenigſtens in ein und demſelben Werke, nicht zu erreichen weiß, doch dieß bleibt immer nur eine Realität des innern Bewußtſeyns, und wenn die Poeſie auch im Bedürfniß der Kunſtverkörperung auf einen verſtärkten ſinnlichen Eindruck losgeht, ſo vermag ſie doch denſelben Theils nur durch die von der Muſik und Malerei erborgten, ihr ſelbſt aber fremden Mittel zu Stande zu bringen, Theils muß ſie, um ſich ſelbſt als echte Poeſie zu erhalten, dieſe Schweſterkünſte nur immer als dienend hinzutreten laſſen, und die geiſtige Vorſtellung dagegen, die Phantaſie die zur inneren Phantaſie ſpricht, als eigentliche Hauptſache, um welche es zu thun iſt, herausheben.

Soviel im Allgemeinen von dem begriffsmäßigen Verhältniß der Poeſie zu den übrigen Künſten. Was nun die nähere Betrachtung der Dichtkunſt ſelber angeht, ſo müſſen wir dieſelbe nach folgenden Geſichtspunkten ordnen.

Wir haben geſehn, daß in der Poeſie das innere Vorſtellen ſelbſt ſowohl den Inhalt als auch das Material abgiebt. Indem das Vorſtellen jedoch auch außerhalb der Kunſt bereits die geläufigſte Weiſe des Bewußtſeyns iſt, ſo müſſen wir uns zunächſt der Aufgabe unterziehn, die poetiſche Vorſtellung von der proſaiſchen abzuſcheiden. Bei dieſem inneren poetiſchen Vorſtellen allein darf aber die Dichtkunſt nicht ſtehn bleiben, ſondern muß ihre Geſtaltungen dem ſprachlichen Ausdruck anvertraun. Hiernach hat ſie wiederum eine doppelte Pflicht zu übernehmen. Einer Seits nämlich muß ſie bereits ihr inneres Bilden ſo einrichten, daß es ſich der ſprachlichen Mittheilung vollſtändig fügen kann; anderer Seits darf ſie dieß ſprachliche Element ſelbſt nicht ſo belaſſen, wie es von dem gewöhnlichen Bewußtſeyn ge-

braucht wird, ſondern muß es poetiſch behandeln, um ſich ſowohl in der Wahl und Stellung, als auch im Klang der Wörter von der proſaiſchen Ausdrucksweiſe zu unterſcheiden.

Da ſie nun aber, ihrer ſprachlichen Aeußerung ohnerachtet, am meiſten von den Bedingungen und Schranken frei iſt, welche die Beſonderheit des Materials den übrigen Künſten auferlegt, ſo behält die Poeſie die ausgedehnteſte Möglichkeit, vollſtändig alle die verſchiedenen Gattungen auszubilden, welche das Kunſtwerk, unabhängig von der Einſeitigkeit einer beſondern Kunſt, annehmen kann, und zeigt deshalb die vollendeteſte Gliederung unterſchiedener Gattungen der Poeſie.

Hiernach haben wir im weiteren Verlauf

Erſtens vom Poetiſchen überhaupt und dem poetiſchen Kunſtwerk zu ſprechen;

Zweitens von dem poetiſchen Ausdruck;

Drittens von der Eintheilung der Dichtkunſt in epiſche, lyriſche und dramatiſche Poeſie.

I.

Das poetiſche Kunſtwerk im Unterſchiede des proſaiſchen.

Das Poetiſche als ſolches zu definiren oder eine Beſchreibung von dem, was dichteriſch ſey, zu geben, abhorresciren faſt alle, welche über Poeſie geſchrieben haben. Und in der That, wenn man von der Poeſie als Dichtkunſt zu ſprechen anfängt, und nicht vorher bereits abgehandelt hat, was Inhalt und Vorſtellungsweiſe der Kunſt überhaupt ſey, wird es höchſt ſchwierig, feſtzuſtellen, worin man das eigentliche Weſen des Poetiſchen zu ſuchen habe. Hauptſächlich aber wächſt die Mißlichkeit der Aufgabe, wenn man von der individuellen Beſchaffenheit einzelner Produkte ausgeht, und nun aus dieſer Bekanntſchaft heraus etwas Allgemeines, das für die verſchiedenſten Gattungen und Arten Gültigkeit behalten ſoll, ausſagen will. So gelten z. B. die heterogenſten Werke für Gedichte. Setzt man nun ſolche Annahme voraus, und fragt dann, nach welchem Rechte dergleichen Produktionen als Gedichte dürften anerkannt werden, ſo tritt ſogleich die eben angedeutete Schwierigkeit ein. Glücklicher Weiſe können wir derſelben an dieſer Stelle ausweichen. Einer Seits nämlich ſind wir überhaupt nicht von den einzelnen Erſcheinungen her bei dem allgemeinen Begriff der Sache angelangt, ſondern haben umgekehrt aus dem Begriffe die Realität deſſelben zu entwickeln geſucht; wobei es denn nicht zu fordern iſt, daß ſich in unſerem jetzigen Gebiete z. B. alles, was man ſo gemeinhin ein Gedicht nennt, unter dieſen Begriff ſubſumiren laſſe, inſofern die Entſcheidung, ob etwas wirklich ein poetiſches Produkt ſey oder nicht, erſt aus dem Begriff ſelbſt zu entnehmen iſt. Anderer Seits brauchen wir der Forderung, den Begriff des Poetiſchen anzugeben, hier nicht mehr Genüge zu thun, weil wir, um dieſe Aufgabe zu erfüllen, nur alles das

würden wiederholen müſſen, was wir im erſten Theile bereits vom Schönen und dem Ideal überhaupt entwickelt haben. Denn die Natur des Poetiſchen fällt im Allgemeinen mit dem Begriff des Kunſtſchönen und Kunſtwerks überhaupt zuſammen, indem die dichteriſche Phantaſie nicht, wie in den bildenden Künſten und der Muſik durch die Art des Materials, in welchem ſie darzuſtellen gedenkt, in ihrem Schaffen nach vielen Seiten hin eingeengt und zu einſeitigen Richtungen auseinandergetrieben wird, ſondern ſich nur den weſentlichen Forderungen einer idealen und kunſtgemäßen Darſtellung überhaupt zu unterwerfen hat. Ich will deshalb aus den vielfachen Geſichtspunkten, die ſich hier in Anwendung bringen laſſen, nur das Wichtigſte herausheben; und zwar

erſtens in Bezug auf den Unterſchied der poetiſchen und proſaiſchen Auffaſſungsweiſe, und

zweitens in Anſehung des poetiſchen und proſaiſchen Kunſtwerks; woran wir dann

drittens noch einige Bemerkungen über die ſchaffende Subjektivität, den Dichter, anſchließen wollen.

1. Die poetiſche und proſaiſche Auffaſſung.

a) Was zunächſt den Inhalt angeht, der ſich für die poetiſche Konception eignet, ſo können wir, relativ wenigſtens, ſogleich das Aeußerliche als ſolches, die Naturdinge, ausſchließen; die Poeſie hat nicht Sonne, Berge, Wald, Landſchaften, oder die äußere Menſchengeſtalt, Blut, Nerven, Muskeln u. ſ. f., ſondern geiſtige Intereſſen zu ihrem eigentlichen Gegenſtande. Denn wie ſehr ſie auch das Element der Anſchauung und Veranſchaulichung in ſich trägt, ſo bleibt ſie doch auch in dieſer Rückſicht geiſtige Thätigkeit, und arbeitet nur für die innere Anſchauung, der das Geiſtige näher ſteht und gemäßer iſt als die Außendinge in ihrer konkreten ſinnlichen Erſcheinung. Dieſer geſammte Kreis tritt deshalb in die Poeſie nur ein, inſofern

der Geiſt in ihm eine Anregung oder ein Material ſeiner Thätigkeit findet; als Umgebung des Menſchen alſo, als ſeine Außenwelt, welche nur in Beziehung auf das Innere des Bewußtſeyns einen weſentlichen Werth hat, nicht aber auf die Würde Anſpruch machen darf, für ſich ſelbſt der ausſchließliche Gegenſtand der Poeſie zu werden. Ihr entſprechendes Objekt dagegen iſt das unendliche Reich des Geiſtes. Denn das Wort, dieß bildſamſte Material, das dem Geiſte unmittelbar angehört, und das allerfähigſte iſt, die Intereſſen und Bewegungen deſſelben in ihrer inneren Lebendigkeit zu faſſen, muß, wie es in den übrigen Künſten mit Stein, Farbe, Ton geſchieht, auch vorzüglich zu dem Ausdrucke angewendet werden, welchem es ſich am meiſten gemäß erweiſt. Nach dieſer Seite wird es die Hauptaufgabe der Poeſie, die Mächte des geiſtigen Lebens, und was überhaupt in der menſchlichen Leidenſchaft und Empfindung auf und niederwogt, oder vor der Betrachtung ruhig vorüberzieht, das allesumfaſſende Reich menſchlicher Vorſtellung, Thaten, Handlungen, Schickſale, das Getriebe dieſer Welt und die göttliche Weltregierung, zum Bewußtſeyn zu bringen. So iſt ſie die allgemeinſte und ausgebreitetſte Lehrerin des Menſchengeſchlechts geweſen und iſt es noch. Denn Lehren und Lernen iſt Wiſſen und Erfahren deſſen, was iſt. Sterne, Thiere, Pflanzen wiſſen und erfahren ihr Geſetz nicht; der Menſch aber exiſtirt erſt dem Geſetze ſeines Daſeyns gemäß, wenn er weiß, was er ſelbſt und was um ihn her iſt; er muß die Mächte kennen, die ihn treiben und lenken, und ſolch ein Wiſſen iſt es, welches die Poeſie in ihrer erſten ſubſtantiellen Form giebt.

b) Denſelbigen Inhalt aber faßt auch das proſaiſche Bewußtſeyn auf und lehrt ſowohl die allgemeinen Geſetze, als ſie auch die bunte Welt der einzelnen Erſcheinungen zu unterſcheiden, zu ordnen und zu deuten verſteht; es fragt ſich deshalb, wie ſchon geſagt, bei ſolcher möglichen Gleichheit des In-

halts, nach dem allgemeinen Unterſchiede der proſaiſchen von der poetiſchen Vorſtellungsweiſe.

α) Die Poeſie iſt älter als das kunſtreich ausgebildete proſaiſche Sprechen. Sie iſt das urſprüngliche Vorſtellen des Wahren, ein Wiſſen, welches das Allgemeine noch nicht von ſeiner lebendigen Exiſtenz im Einzelnen trennt, Geſetz und Erſcheinung, Zweck und Mittel einander noch nicht gegenüberſtellt und aufeinander dann wieder raiſonnirend bezieht, ſondern das Eine nur im Anderen und durch das Andere faßt. Deshalb ſpricht ſie nicht etwa einen für ſich in ſeiner Allgemeinheit bereits erkannten Gehalt nur bildlich aus, im Gegentheil, ſie verweilt, ihrem unmittelbaren Begriff gemäß, in der ſubſtantiellen Einheit, die ſolche Trennung und bloße Beziehung noch nicht gemacht hat.

αα) In dieſer Anſchauungsweiſe ſtellt ſie nun alles, was ſie ergreift, als eine in ſich zuſammengeſchloſſene und dadurch ſelbſtſtändige Totalität hin, welche zwar reichhaltig ſeyn und eine weite Ausbreitung von Verhältniſſen, Individuen, Handlungen, Begebniſſen, Empfindungen und Vorſtellungsarten haben kann, doch dieſen breiten Komplexus als in ſich beſchloſſen, als hervorgebracht, bewegt von dem Einen zeigen muß, deſſen beſondere Aeußerung dieſe oder jene Einzelnheit iſt. So wird das Allgemeine, Vernünftige in der Poeſie nicht in abſtrakter Allgemeinheit und philoſophiſch erwieſenem Zuſammenhange oder verſtändiger Beziehung ſeiner Seiten, ſondern als belebt, erſcheinend, beſeelt, alles beſtimmend, und doch zugleich in einer Weiſe ausgeſprochen, welche die alles befaſſende Einheit, die eigentliche Seele der Belebung, nur geheim von Innen heraus wirken läßt.

ββ) Dieſes Auffaſſen, Geſtalten und Ausſprechen bleibt in der Poeſie rein theoretiſch. Nicht die Sache und deren praktiſche Exiſtenz, ſondern das Bilden und Reden iſt der Zweck der Poeſie. Sie hat begonnen, als der Menſch es unternahm ſich auszu-

ſprechen; das Geſprochene iſt ihr nur deswegen da, um ausgeſprochen zu ſeyn. Wenn der Menſch ſelbſt mitten innerhalb der praktiſchen Thätigkeit und Noth einmal zur theoretiſchen Sammlung übergeht und ſich mittheilt, ſo tritt ſogleich ein gebildeter Ausdruck, ein Anklang an das Poetiſche ein. Hievon liefert, um nur eins zu erwähnen, das durch Herodot uns erhaltene Diſtichon ein Beiſpiel, welches den Tod der zu Thermopylä gefallenen Griechen berichtet. Der Inhalt iſt ganz einfach gelaſſen; die trockene Nachricht, mit dreihundert Myriaden hätten hier die Schlacht viertauſend Peloponeſier gekämpft; das Intereſſe iſt aber, eine Inſchrift zu fertigen, die That für die Mitwelt und Nachwelt, rein dieſes Sagens wegen, auszuſprechen, und ſo wird der Ausdruck poetiſch, d. h. er will ſich als ein *ποιεῖν* erweiſen, das den Inhalt in ſeiner Einfachheit läßt, das Ausſprechen jedoch abſichtlich bildet. Das Wort, das die Vorſtellungen faßt, iſt ſich von ſo hoher Würde, daß es ſich von ſonſtiger Redeweiſe zu unterſcheiden ſucht und zu einem Diſtichon macht.

γγ) Dadurch beſtimmt ſich nun auch nach der ſprachlichen Seite hin die Poeſie als ein eigenes Gebiet, und um ſich von dem gewöhnlichen Sprechen abzutrennen, wird die Bildung des Ausdrucks von einem höheren Werth als das bloße Ausſprechen. Doch müſſen wir in dieſer Beziehung, wie in Rückſicht auf die allgemeine Anſchauungsweiſe, weſentlich zwiſchen einer urſprünglichen Poeſie unterſcheiden, welche vor der Ausbildung der gewöhnlichen und kunſtreichen Proſa liegt, und der dichteriſchen Auffaſſung und Sprache, die ſich inmitten eines ſchon vollſtändig fertigen proſaiſchen Lebenszuſtandes und Ausdrucks entwickelt. Die erſtere iſt abſichtslos poetiſch im Vorſtellen und Sprechen; die letztere dagegen weiß von dem Gebiet, von welchem ſie ſich loslöſen muß, um ſich auf den freien Boden der Kunſt zu ſtellen, und bildet ſich deshalb im bewußten Unterſchiede dem Proſaiſchen gegenüber aus.

β) Das proſaiſche Bewußtſeyn zweitens, das die Poeſie von ſich ausſondern muß, bedarf einer ganz anderen Art des Vorſtellens und Redens.

αα) Auf der einen Seite nämlich betrachtet daſſelbe den breiten Stoff der Wirklichkeit nach dem verſtändigen Zuſammenhange von Urſach und Wirkung, Zweck und Mittel und ſonſtigen Kategorien des beſchränkten Denkens, überhaupt nach den Verhältniſſen der Aeußerlichkeit und Endlichkeit. Dadurch tritt jedes Beſondere einmal in falſcher Weiſe als ſelbſtſtändig auf, das andere Mal wird es in bloße Beziehung auf Anderes gebracht, und damit nur in ſeiner Relativität und Abhängigkeit gefaßt, ohne daß jene freie Einheit zu Stande kommt, die in ſich ſelbſt in allen ihren Verzweigungen und Auseinanderlegungen dennoch ein totales und freies Ganzes bleibt, indem die beſonderen Seiten nur die eigene Explikation und Erſcheinung des einen Inhaltes ſind, welcher den Mittelpunkt und die zuſammenhaltende Seele ausmacht, und ſich als dieſe durchdringende Belebung auch wirklich bethätigt. Dieſe Art des verſtändigen Vorſtellens bringt es deshalb nur zu beſonderen Geſetzen der Erſcheinungen, und verharrt nun ebenſo in der Trennung und bloßen Beziehung der partikulären Exiſtenz und des allgemeinen Geſetzes, als ihr auch die Geſetze ſelbſt zu feſten Beſonderheiten auseinanderfallen, deren Verhältniß gleichfalls nur unter der Form der Aeußerlichkeit und Endlichkeit vorgeſtellt wird.

ββ) Anderer Seits läßt das gewöhnliche Bewußtſeyn ſich auf den inneren Zuſammenhang, auf das Weſentliche der Dinge, auf Gründe, Urſachen, Zwecke u. ſ. f. gar nicht ein, ſondern begnügt ſich damit, das was iſt und geſchieht, als bloß Einzelnes, d. h. ſeiner bedeutungsloſen Zufälligkeit nach, aufzunehmen. In dieſem Falle wird zwar durch keine verſtändige Scheidung die lebendige Einheit aufgehoben, in welcher

die poetiſche Anſchauung die innere Vernunft der Sache und deren Aeußerung und Daſeyn zuſammenhält, was aber fehlt, iſt eben der Blick in dieſe Vernünftigkeit und Bedeutung der Dinge, die für das Bewußtſeyn damit weſenlos werden, und auf das Intereſſe der Vernunft keinen weiteren Anſpruch machen dürfen. Das Verſtehen einer verſtändig zuſammenhängenden Welt und deren Relationen iſt dann nur mit dem Blick in ein Neben= und Durcheinander von Gleichgültigem vertauſcht, das wohl eine große Breite äußerlicher Lebendigkeit haben kann, aber das tiefere Bedürfniß ſchlechthin unbefriedigt von ſich läßt. Denn die echte Anſchauung und das gediegene Gemüth findet nur da eine Befriedigung, wo es in den Erſcheinungen die entſprechende Realität des Weſentlichen und Wahrhaften ſelber erblickt und empfindet. Das äußerlich Lebendige bleibt dem tieferen Sinne todt, wenn nichts Inneres und in ſich ſelbſt Bedeutungsreiches als die eigentliche Seele hindurchſcheint.

$\gamma\gamma$) Dieſe Mängel des verſtändigen Vorſtellens und gewöhnlichen Anſchauens tilgt nun drittens das ſpekulative Denken, und ſteht dadurch von der einen Seite her mit der poetiſchen Phantaſie in Verwandtſchaft. Das vernünftige Erkennen nämlich macht es ſich weder mit der zufälligen Einzelheit zu thun oder überſieht in dem Erſcheinenden das Weſen deſſelben, noch begnügt es ſich mit jenen Trennungen und bloßen Beziehungen der verſtändigen Vorſtellung und Reflexion, ſondern verknüpft das zur freien Totalität, was für die endliche Betrachtung Theils als ſelbſtſtändig auseinanderfällt, Theils in einheitsloſe Relation geſetzt wird. Das Denken aber hat nur Gedanken zu ſeinem Reſultat; es verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs, und wenn es auch die wirklichen Dinge in ihrer weſentlichen Beſonderheit und ihrem wirklichen Daſeyn faßt und erkennt, ſo erhebt es dennoch auch dieß Beſondere in das allgemeine ideelle Element, in welchem allein das Denken bei ſich ſelber iſt. Dadurch entſteht der erſcheinenden Welt gegenüber

ein neues Reich, das wohl die Wahrheit des Wirklichen, aber eine Wahrheit iſt, die nicht wieder im Wirklichen ſelbſt als geſtaltende Macht und eigene Seele deſſelben offenbar wird. Das Denken iſt nur eine Verſöhnung des Wahren und der Realität im Denken; das poetiſche Schaffen und Bilden aber eine Verſöhnung in der wenn auch nur geiſtig vorgeſtellten Form realer Erſcheinung ſelber.

γ) Dadurch erhalten wir zwei unterſchiedene Sphären des Bewußtſeyns, Poeſie und Proſa. In frühen Zeiten, in welchen ſich eine beſtimmte Weltanſchauung, ihrem religiöſen Glauben und ſonſtigen Wiſſen nach, weder zum verſtändig geordneten Vorſtellen und Erkennen fortgebildet, noch die Wirklichkeit der menſchlichen Zuſtände ſich einem ſolchen Wiſſen gemäß geregelt hat, behält die Poeſie leichteres Spiel. Ihr ſteht dann die Proſa nicht als ein für ſich ſelbſtſtändiges Feld des inneren und äußeren Daſeyns gegenüber, das ſie erſt überwinden muß, ſondern ihre Aufgabe beſchränkt ſich mehr nur auf ein Vertiefen der Bedeutungen und Klären der Geſtalten des ſonſtigen Bewußtſeyns. Hat dagegen die Proſa den geſammten Inhalt des Geiſtes ſchon in ihre Auffaſſungsweiſe hineingezogen und allem und jedem den Stempel derſelben eingedrückt, ſo muß die Poeſie das Geſchäft einer durchgängigen Umſchmelzung und Umprägung übernehmen, und ſieht ſich bei der Sprödigkeit des Proſaiſchen nach allen Seiten hin in vielfache Schwierigkeiten verwickelt. Denn ſie hat ſich nicht nur dem Feſthaften der gewöhnlichen Anſchauung im Gleichgültigen und Zufälligen zu entreißen, und die Betrachtung des verſtändigen Zuſammenhanges der Dinge zur Vernünftigkeit zu erheben, oder das ſpekulative Denken zur Phantaſie gleichſam im Geiſte ſelber wieder zu verleiblichen, ſondern muß ebenſo auch in dieſer mehrfachen Rückſicht die gewohnte Ausdrucksweiſe des proſaiſchen Bewußtſeyns zur poetiſchen umwandeln, und bei aller Abſichtlichkeit, welche ſolch ein Gegenſatz nothwendig her-

16 *

vorruft, dennoch den Schein der Abſichtsloſigkeit und urſprünglichen Freiheit, deren die Kunſt bedarf, vollſtändig bewahren.

c) So hätten wir denn jetzt im Allgemeinſten ſowohl den Inhalt des Poetiſchen angegeben, als auch die poetiſche Form von der proſaiſchen abgeſchieden. Der dritte Punkt endlich, deſſen wir noch erwähnen müſſen, betrifft die Partikulariſation, zu welcher die Poeſie mehr noch als die übrigen Künſte fortgeht, die eine weniger reichhaltige Entwickelung haben. Die Architektur ſehen wir zwar gleichfalls bei den verſchiedenſten Völkern und in dem ganzen Verlauf der Jahrhunderte erſtehen, doch ſchon die Skulptur erreicht ihren höchſten Gipfelpunkt in der alten Welt, durch die Griechen und Römer, wie die Malerei und Muſik in der neueren Zeit durch die chriſtlichen Völker. Die Poeſie aber feiert bei allen Nationen und in allen Zeiten faſt, welche überhaupt in der Kunſt produktiv ſind, Epochen des Glanzes und der Blüthe. Denn ſie umfaßt den geſammten Menſchengeiſt, und die Menſchheit iſt vielfach partikulariſirt.

α) Da nun die Poeſie nicht das Allgemeine in wiſſenſchaftlicher Abſtraktion zu ihrem Gegenſtande hat, ſondern das individualiſirte Vernünftige zur Darſtellung bringt, ſo bedarf ſie durchweg der Beſtimmtheit des Nationalcharakters, aus dem ſie hervorgeht, und deſſen Gehalt und Weiſe der Anſchauung auch ihren Inhalt und ihre Darſtellungsart ausmacht, und geht deshalb zu einer Fülle der Beſonderung und Eigenthümlichkeit fort. Morgenländiſche, italieniſche, ſpaniſche, engliſche, römiſche, griechiſche, deutſche Poeſie, alle ſind durchaus in Geiſt, Empfindung, Weltanſchauung, Ausdruck u. ſ. f. verſchieden.

Die gleich mannigfaltige Unterſchiedenheit macht ſich nun auch rückſichttich der Zeitepochen, in welchen gedichtet wird, geltend. Was z. B. die deutſche Poeſie itzt iſt, hat ſie im Mittelalter oder zur Zeit des dreißigjährigen Krieges nicht ſeyn können. Die Beſtimmungen, die jetzt unſer höchſtes Intereſſe erregen, gehören der ganzen gegenwärtigen Zeitentwickelung an, und

ſo hat jede Zeit ihre weitere oder beſchränktere, höhere und freiere oder herabgeſtimmtere Empfindungsweiſe, überhaupt ihre beſondere Weltanſchauung, welche ſich gerade durch die Poeſie, inſofern das Wort den ganzen Menſchengeiſt auszuſprechen im Stande iſt, am klarſten und vollſtändigſten zum kunſtgemäßen Bewußtſeyn bringt. —

β) Unter dieſen Nationalcharakteren, Zeitgeſinnungen und Weltanſchauungen ſind dann wieder die einen poetiſcher als die anderen. So iſt z. B. die morgenländiſche Form des Bewußtſeyns im Ganzen poetiſcher als die abendländiſche, Griechenland ausgenommen. Das Unzerſplitterte, Feſte, Eine, Subſtantielle bleibt im Orient immer die Hauptſache, und ſolch eine Anſchauung iſt die von Hauſe aus gediegenſte, wenn ſie auch nicht bis zur Freiheit des Ideals hindurchdringt. Das Abendland dagegen, beſonders die neuere Zeit geht von der unendlichen Zerſtreuung und Partikulariſation des Unendlichen aus, wodurch bei der Punktualiſirung aller Dinge auch das Endliche für die Vorſtellung Selbſtſtändigkeit erhält und doch wieder zur Relativität muß umgebeugt werden, während für die Orientalen nichts eigentlich ſelbſtſtändig bleibt, ſondern alles nur als das Accidentelle erſcheint, das in dem Einen und Abſoluten, zu welchem es zurückgeführt iſt, ſeine ſtete Koncentration und letzte Erledigung findet.

γ) Durch dieſe Mannigfaltigkeit der Volksunterſchiede und den Entwickelungsgang im Verlauf der Jahrhunderte zieht ſich nun aber als das Gemeinſame, und deshalb auch anderen Nationen und Zeitgeſinnungen Verſtändliche und Genießbare einer Seits das allgemein Menſchliche hindurch, anderer Seits das Künſtleriſche. In dieſer doppelten Beziehung beſonders iſt die griechiſche Poeſie immer von Neuem wieder von den verſchiedenſten Nationen bewundert und nachgebildet worden, da in ihr das rein Menſchliche dem Inhalte wie der künſtleriſchen Form nach zur ſchönſten Entfaltung gekommen iſt. Doch ſelbſt das Indi-

ſche z. B., allem Abſtande der Weltanſchauung und Darſtellungsweiſe zum Trotz, iſt uns nicht gänzlich fremd, und wir können es als einen Hauptvorzug der jetzigen Zeit rühmen, daß in ihr ſich der Sinn für die ganze Reichhaltigkeit der Kunſt und des menſchlichen Geiſtes überhaupt mehr und mehr aufzuſchließen begonnen hat.

Sollen wir nun bei dieſem Triebe zur Individualiſirung, welchem die Poeſie, den angegebenen Seiten nach, durchgängig folgt, hier von der Dichtkunſt im Allgemeinen handeln, ſo bleibt dieß Allgemeine, das als ſolches könnte feſtgeſtellt werden, ſehr abſtrakt und ſchaal, und wir müſſen deshalb, wenn wir von eigentlicher Poeſie ſprechen wollen, die Geſtaltungen des vorſtellenden Geiſtes immer in nationaler und temporärer Eigenthümlichkeit faſſen, und ſelbſt die dichtende ſubjektive Individualität nicht außer Acht laſſen.

Dieß ſind die Geſichtspunkte, welche ich in Betreff der poetiſchen Auffaſſung überhaupt vorausſchicken wollte.

2. Das poetiſche und proſaiſche Kunſtwerk.

Bei dem inneren Vorſtellen als ſolchen aber kann die Poeſie nicht ſtehen bleiben, ſondern muß ſich zum poetiſchen Kunſtwerke gliedern und abrunden.

Die vielſeitigen Betrachtungen, zu welchen dieſer neue Gegenſtand auffordert, können wir ſo zuſammenfaſſen und ordnen, daß wir

Erſtens das Wichtigſte hervorheben, was das poetiſche Kunſtwerk überhaupt angeht, und dieſes ſodann

Zweitens von den Hauptgattungen der proſaiſchen Darſtellung abſcheiden, inſofern dieſelben einer künſtleriſchen Behandlung noch fähig bleibt. Hieraus erſt wird ſich uns

Drittens der Begriff des freien Kunſtwerkes vollſtändig ergeben.

a) In Rückſicht auf das poetiſche Kunſtwerk im All-

gemeinen brauchen wir nur die Forderung zu wiederholen, daß es, wie jedes andere Produkt der freien Phantaſie, zu einer organiſchen Totalität müſſe ausgeſtaltet und abgeſchloſſen werden. Dieſem Anſpruch kann nur in folgender Weiſe Genüge geſchehn.

α) Erſtens muß dasjenige, was den durchgreifenden Inhalt ausmacht, ſey es ein beſtimmter Zweck des Handelns und Begebens, oder eine beſtimmte Empfindung und Leidenſchaft, vor allem Einheit in ſich ſelbſt haben.

$\alpha\alpha$) Auf dieſes Eine muß ſich dann alles Uebrige beziehen und damit in konkretem freiem Zuſammenhange ſtehn. Dieß iſt nur dadurch möglich, daß der gewählte Inhalt nicht als abſtraktes Allgemeines gefaßt wird, ſondern als menſchliches Handeln und Empfinden, als Zweck und Leidenſchaft, welche dem Geiſt, dem Gemüth, dem Wollen beſtimmter Individuen angehören, und aus dem eigenen Boden dieſer individuellen Natur ſelbſt entſpringen.

$\beta\beta$) Das Allgemeine, das zur Darſtellung gelangen ſoll, und die Individuen, in deren Charakter, Begebniſſen und Handlungen es zur poetiſchen Erſcheinung heraustritt, dürfen deshalb nicht auseinander fallen, oder ſo bezogen ſeyn, daß die Individuen nur abſtrakten Allgemeinheiten dienſtbar werden, ſondern beide Seiten müſſen lebendig in einander verwebt bleiben. So iſt in der Iliade z. B. der Kampf der Griechen und Troer und der Sieg der Hellenen an den Zorn des Achilles geknüpft, welcher dadurch den zuſammenhaltenden Mittelpunkt des Ganzen abgiebt. Allerdings finden ſich auch poetiſche Werke, in welchen der Grundinhalt Theils überhaupt allgemeinerer Art iſt, Theils auch für ſich in bedeutenderer Allgemeinheit ausgeführt wird, wie z. B. in Dante's großem epiſchen Gedichte, das die ganze göttliche Welt durchſchreitet und nun die verſchiedenartigſten Individuen im Verhältniß zu den Höllenſtrafen, dem Fegefeuer und den Segnungen des Paradieſes darſtellt. Aber auch hier iſt kein abſtraktes Auseinanderfallen dieſer Seiten und keine bloße Dienſtbar-

keit der einzelnen Subjekte vorhanden. Denn in der chriſtlichen Welt iſt das Subjekt nicht als bloße Accidenz der Gottheit zu faſſen, ſondern als unendlicher Zweck in ſich ſelbſt, ſo daß hier der allgemeine Zweck, die göttliche Gerechtigkeit im Verdammen und Seligſprechen, zugleich als die immanente Sache, das ewige Intereſſe und Seyn des Einzelnen ſelber erſcheinen kann. Es iſt in dieſer göttlichen Welt ſchlechthin um das Individuum zu thun: im Staate kann es wohl aufgeopfert werden, um das Allgemeine, den Staat zu retten, in Bezug auf Gott aber und in dem Reiche Gottes iſt es an und für ſich Selbſtzweck.

γγ) Drittens jedoch muß nun auch das Allgemeine, das den Inhalt für die menſchliche Empfindung und Handlung liefert, als ſelbſtſtändig, in ſich fertig und vollendet daſtehn, und eine abgeſchloſſene Welt für ſich ausmachen. Hören wir z. B. in unſeren Tagen von einem Officier, General, Beamten, Profeſſor u. ſ. f., und ſtellen wir uns vor, was dergleichen Figuren und Charaktere in ihren Zuſtänden und Umgebungen zu wollen und zu vollbringen im Stande ſind, ſo haben wir nur einen Inhalt des Intereſſes und der Thätigkeit vor uns, der Theils nichts für ſich Abgerundetes und Selbſtſtändiges iſt, ſondern in unendlich mannigfaltigen äußeren Zuſammenhängen, Verhältniſſen und Abhängigkeiten ſteht, Theils wieder als abſtraktes Ganzes genommen die Form eines von der Individualität des ſonſtigen totalen Charakters losgeriſſenen Allgemeinen, der Pflicht z. B. annehmen kann. — Umgekehrt giebt es wohl einen Inhalt gediegener Art, der ein in ſich geſchloſſenes Ganzes bildet, doch ohne weitere Entwickelung und Bewegung ſchon in einem Satze vollendet und fertig iſt. Von ſolchem Gehalt läßt ſich eigentlich nicht ſagen, ob er zur Poeſie oder Proſa zu rechnen ſey. Das große Wort des alten Teſtaments z. B.: „Gott ſprach, es werde Licht und es ward Licht," iſt in ſeiner Gediegenheit und ſchlagenden Faſſung für ſich die höchſte Poeſie ſo gut als Proſa. Ebenſo die Gebote: Ich bin der Herr, der Gott, du

ſollt keine anderen Götter haben neben mir; oder: du ſollt Vater und Mutter ehren. Auch die goldenen Sprüche des Pythagoras, die Sprüche und Weisheit Salomonis u ſ. f. gehören hierher. Es ſind dieß gehaltvolle Sätze, die gleichſam noch vor dem Unterſchiede des Proſaiſchen und Poetiſchen liegen. Ein poetiſches Kunſtwerk aber iſt dergleichen ſelbſt in größeren Zuſammenſtellungen kaum zu nennen, denn die Abgeſchloſſenheit und Rundung haben wir in der Poeſie zugleich als Entwickelung, Gliederung und deshalb als eine Einheit zu nehmen, welche weſentlich aus ſich zu einer wirklichen Beſonderung ihrer unterſchiedenen Seiten und Theile herausgeht. Dieſe Forderung, welche ſich in der bildenden Kunſt, nach Seiten der Geſtalt wenigſtens, von ſelber verſteht, iſt auch für das poetiſche Kunſtwerk von höchſter Wichtigkeit.

β) Wir ſind dadurch auf einen zweiten zur organiſchen Gliederung gehörigen Punkt geführt, auf die Beſonderung nämlich des Kunſtwerks in ſich zu einzelnen Theilen, welche, um in eine organiſche Einheit treten zu können, als für ſich ſelber ausgebildet erſcheinen müſſen.

αα) Die nächſte Beſtimmung, die hier ſich aufthut, findet darin ihren Grund, daß die Kunſt überhaupt beim Beſondern zu verweilen liebt. Der Verſtand eilt, indem er das Mannigfaltige ſogleich entweder theoretiſch aus allgemeinen Geſichtspunkten her zuſammenfaßt, und es zu Reflexionen und Kategorien verflüchtigt; oder es praktiſch beſtimmten Zwecken unterwirft, ſo daß das Beſondere und Einzelne nicht zu ſeinem vollſtändigen Rechte kommt. Sich bei dem aufzuhalten, was dieſer Stellung gemäß nur einen relativen Werth bewahren kann, erſcheint dem Verſtande deshalb als unnütz und langweilig. Der poetiſchen Auffaſſung und Ausgeſtaltung aber muß jeder Theil, jedes Moment für ſich intereſſant, für ſich lebendig ſeyn, und ſie verweilt daher mit Luſt beim Einzelnen, malt es mit Liebe aus, und behandelt es als eine Totalität für ſich. Wie groß alſo das

Intereſſe, der Gehalt auch ſeyn mag, den die Poeſie zum Mittelpunkte eines Kunſtwerks macht, ſo organiſirt ſie doch ebenſoſehr auch im Kleinen, wie ſchon im menſchlichen Organismus jedes Glied, jeder Finger aufs zierlichſte zu einem Ganzen abgerundet, iſt und überhaupt in der Wirklichkeit ſich jede beſondere Exiſtenz zu einer Welt in ſich abſchließt. Das Fortſchreiten der Poeſie iſt deshalb langſamer als die Urtheile und Schlüſſe des Verſtandes, dem es ſowohl bei ſeinen theoretiſchen Betrachtungen als auch bei ſeinen praktiſchen Zwecken und Abſichten vornehmlich auf das Endreſultat, weniger dagegen auf den Weg, den er entlang geht, ankommt. — Was aber den Grad anbetrifft, in welchem hier die Poeſie ihrem Hange zu jenem verweilenden Ausmalen nachgeben darf, ſo ſahen wir ſchon, daß es nicht ihr Beruf ſey, das Aeußerliche als ſolches in der Form ſeiner ſinnlichen Erſcheinung weitläufig zu beſchreiben. Macht ſie ſich deshalb dergleichen breite Schilderungen zu ihrer Hauptaufgabe, ohne geiſtige Bezüge und Intereſſen darin wiederſcheinen zu laſſen, ſo wird ſie ſchwerfällig und langweilig. Beſonders muß ſie ſich hüten, in Betreff auf genaues Detailliren mit der partikulären Vollſtändigkeit des realen Daſeyns wetteifern zu wollen. Schon die Malerei muß in dieſer Rückſicht vorſichtig ſeyn und ſich zu beſchränken wiſſen. Bei der Poeſie nun kommt hiebei noch der doppelte Geſichtspunkt in Betracht, daß ſie einer Seits nur auf die innere Anſchauung wirken kann, und anderer Seits das, was in der Wirklichkeit mit einem Blicke zu überſchauen und zu faſſen iſt, nur in vereinzelten Zügen nacheinander vor die Vorſtellung zu bringen vermag, und daher in Ausführung des Einzelnen ſich nicht ſoweit verbreiten darf, daß darüber nothwendig die Totalanſchauung ſich trübt, verwirrt oder verloren geht. Beſondere Schwierigkeiten hat ſie vornehmlich dann zu beſiegen, wenn ſie uns ein verſchiedenartiges Handeln oder Geſchehen vor Augen ſtellen ſoll, das ſich der Wirklichkeit nach zur ſelbigen Zeit vollbringt, und weſentlich in

engem Zuſammenhange dieſer Gleichzeitigkeit ſteht, während ſie es doch immer nur als ein Nacheinander vorzuführen im Stande bleibt. — In Anſehung dieſes Punktes ſowie der Art des Verweilens, Fortſchreitens u. ſ. f. ergeben ſich übrigens aus dem Unterſchiede der beſondern Gattungen der Poeſie ſehr verſchiedenartige Forderungen. Es muß z. B. die epiſche Poeſie in ganz anderem Grade beim Einzelnen und Aeußeren Stand halten als die dramatiſche, die ſich im raſcheren Laufe vorwärts treibt, oder die lyriſche, die es ſich nur mit dem Innerlichen zu thun macht.

ββ) Durch eine ſolche Ausbildung nun verſelbſtſtändigen ſich zweitens die beſonderen Theile des Kunſtwerks. Dieß ſcheint zwar der Einheit, die wir als erſte Bedingung aufſtellten, ſchlechthin zu widerſprechen, in der That aber iſt dieſer Widerſpruch nur ein falſcher Schein. Denn die Selbſtſtändigkeit darf ſich nicht in der Weiſe befeſtigen, daß jeder beſondere Theil ſich abſolut von dem anderen abtrennt, ſondern muß ſich nur inſoweit geltend machen, als dadurch die verſchiedenen Seiten und Glieder zeigen, ihrer ſelbſt wegen in eigenthümlicher Lebendigkeit zur Darſtellung gekommen zu ſeyn, und auf eigenen freien Füßen zu ſtehn. Fehlt dagegen den einzelnen Theilen die individuelle Lebendigkeit, ſo wird das Kunſtwerk, das wie die Kunſt überhaupt dem Allgemeinen nur in Form wirklicher Beſonderheit ein Daſeyn geben kann, kahl und todt.

γγ) Dieſer Selbſtſtändigkeit zum Trotz müſſen jedoch dieſelben einzelnen Theile ebenſoſehr in Zuſammenhang bleiben, inſofern die eine Grundbeſtimmung, welche ſich in ihnen explicirt und darſtellt, ſich als die durchgreifende und die Totalität des Beſondern zuſammenhaltende und in ſich zurücknehmende Einheit kund zu geben hat. An dieſer Forderung vornehmlich kann die Poeſie, wenn ſie nicht auf ihrer Höhe ſteht, leicht ſcheitern, und das Kunſtwerk aus dem Elemente der freien Phan=

taſie in das Bereich der Proſa zurückverſetzen. Der Zuſammenhang nämlich, in welchen die Theile gebracht werden, darf keine bloße Zweckmäßigkeit ſeyn. Denn in dem teleologiſchen Verhältniſſe iſt der Zweck die für ſich vorgeſtellte und gewollte Allgemeinheit, die ſich zwar die beſonderen Seiten, durch welche und in denen ſie Exiſtenz gewinnt, gemäß zu machen verſteht, dieſelben jedoch nur als Mittel verwendet, und ihnen inſofern alles freie Beſtehen für ſich und dadurch jede Art der Lebendigkeit raubt. Die Theile kommen dann nur in abſichtliche Beziehung auf den einen Zweck, der allein als gültig hervorſtechen ſoll, und das Uebrige abſtrakt in ſeinen Dienſt nimmt und ſich unterwirft. Dieſem unfreien verſtändigen Verhältniſſe widerſtrebt die freie Schönheit der Kunſt.

γ) Deshalb muß die Einheit, welche ſich in den beſonderen Theilen des Kunſtwerks wiederherzuſtellen hat, anderer Art ſeyn. Wir können die zwiefache Beſtimmung, die in ihr liegt, ſo faſſen:

$\alpha\alpha$) Erſtens iſt jedem Theile die oben geforderte eigenthümliche Lebendigkeit zu bewahren. Sehen wir nun aber auf das Recht, nach welchem das Beſondere überhaupt in das Kunſtwerk eingeführt werden kann, ſo gingen wir davon aus, daß es eine Grundidee ſey, zu deren Darſtellung das Kunſtwerk überhaupt unternommen wird. Von ihr aus muß daher auch alles Beſtimmte und Einzelne ſeinen eigentlichen Urſprung herſchreiben. Der Inhalt nämlich eines poetiſchen Werks darf nicht an ſich ſelbſt abſtrakter, ſondern muß konkreter Natur ſeyn, und ſomit durch ſich ſelber auf eine reichhaltige Entfaltung unterſchiedener Seiten hinleiten. Wenn nun dieſe Unterſchiedenheit, mag ſie auch in ihrer Verwirklichung ſcheinbar zu direkten Gegenſätzen auseinanderfallen, in jenem in ſich einheitsvollen Gehalt der Sache nach begründet iſt, ſo kann dieß nicht anders der Fall ſeyn, als wenn der Inhalt ſelbſt, ſeinem Begriffe und Weſen gemäß, eine in ſich abgeſchloſſene und übereinſtimmende Totalität von Beſonderheiten enthält, welche die ſeinigen ſind,

und in deren Auseinanderlegung ſich erſt, was er ſelber ſeiner eigentlichen Bedeutung zufolge iſt, wahrhaft explicirt. Nur dieſe beſondern Theile, welche dem Inhalte urſprünglich angehören, dürfen ſich deshalb im Kunſtwerke in der Form wirklicher, für ſich gültiger und lebendiger Exiſtenz ausbreiten, und haben in dieſer Rückſicht, wie ſehr ſie auch in der Realiſation ihrer beſonderen Eigenthümlichkeit einander gegenüber zu treten ſcheinen mögen, von Hauſe aus ein geheimes Zuſammenſtimmen, das in ihrer eigenen Natur ſeinen Grund findet.

ββ) Da nun zweitens das Kunſtwerk in Form realer Erſcheinung darſtellt, ſo muß die Einheit, um nicht den lebendigen Wiederſchein des Wirklichen zu gefährden, ſelbſt nur das innere Band ſeyn, das die Theile ſcheinbar unabſichtlich zuſammenhält und ſie zu einer organiſchen Totalität abſchließt. Dieſe ſeelenvolle Einheit des Organiſchen iſt es, die allein das eigentlich Poetiſche, der proſaiſchen Zweckmäßigkeit gegenüber, hervorzubringen vermag. Wo nämlich das Beſondere nur als Mittel für einen beſtimmten Zweck erſcheint, hat es und ſoll es an ſich ſelbſt kein eigenthümliches Gelten und Leben haben, ſondern im Gegentheil in ſeiner ganzen Exiſtenz darthun, daß es nur um eines Anderen, d. h. des beſtimmten Zweckes willen, da ſey. Die Zweckmäßigkeit giebt ihre Herrſchaft über die Objektivität, in welcher der Zweck ſich realiſirt, offenbar kund. Das Kunſtwerk aber kann den Beſonderheiten, in deren Entfaltung es den zum Mittelpunkt erwählten Grundinhalt auseinanderlegt, den Schein ſelbſtſtändiger Freiheit zutheilen, und muß es thun, weil dieß Beſondere nichts anderes iſt, als eben jener Inhalt ſelber in Form ſeiner wirklichen ihm entſprechenden Realität. Wir können dadurch an das Geſchäft des ſpekulativen Denkens erinnert werden, das gleichfalls einer Seits das Beſondere aus der zunächſt unbeſtimmten Allgemeinheit zur Selbſtſtändigkeit entwickeln muß, anderer Seits aber zu zeigen hat, wie innerhalb dieſer Totalität des Beſonderen, in welcher nur das ſich explicirt, was an ſich in

dem Allgemeinen liegt, ſich eben deswegen die Einheit wieder herſtellt, und nun erſt wirklich konkrete, durch ihre eigenen Unterſchiede und deren Vermittelung erwieſene Einheit iſt. Die ſpekulative Philoſophie bringt durch dieſe Betrachtungsweiſe gleichfalls Werke zu Stande, welche, hierin den poetiſchen ähnlich, eine durch den Inhalt ſelbſt in ſich abgeſchloſſene Identität und gegliederte Entfaltung haben; bei der Vergleichung beider Thätigkeiten aber müſſen wir außer dem Unterſchiede der reinen Gedankenentwickelung und der darſtellenden Kunſt eine andere weſentliche Verſchiedenheit herausheben. Die philoſophiſche Deduktion nämlich thut wohl die Nothwendigkeit und Realität des Beſonderen dar, durch das dialektiſche Aufheben deſſelben beweiſt ſie jedoch ausdrücklich wieder an jedem Beſonderen ſelbſt, daß es nur in der konkreten Einheit erſt ſeine Wahrheit und ſeinen Beſtand finde. Die Poeſie dagegen ſchreitet zu ſolch einem abſichtlichen Aufzeigen nicht fort; die zuſammenſtimmende Einheit muß zwar vollſtändig in jedem ihrer Werke vorhanden und als das Beſeelende des Ganzen auch in allem Einzelnen thätig ſeyn, aber dieſe Gegenwärtigkeit bleibt das durch die Kunſt nicht ausdrücklich hervorgehobene, ſondern innerliche An-ſich, wie die Seele unmittelbar in allen Gliedern lebendig iſt, ohne denſelben den Schein eines ſelbſtſtändigen Daſeyns zu nehmen. Es geht damit wie mit Tönen und Farben. Gelb, Blau, Grün, Roth ſind verſchiedene Farben, die ſich bis zu vollſtändigen Gegenſätzen forttreiben und doch, da ſie als Totalität im Weſen der Farbe ſelbſt liegen, in Harmonie bleiben können, ohne daß ihre Einheit als ſolche ausdrücklich an ihnen herausgekehrt iſt. Ebenſo bleiben der Grundton, die Terz und Quinte beſondere Töne und geben doch die Zuſammenſtimmung des Dreiklangs; ja ſie bilden dieſe Harmonie nur, wenn jedem Tone für ſich ſein freier eigenthümlicher Klang gelaſſen wird.

γγ) In Anſehung der organiſchen Einheit und Gliederung des Kunſtwerks nun aber bringt ebenſowohl die beſondere

Kunſtform, aus welcher das Kunſtwerk ſeinen Urſprung hat, als auch die beſtimmte *Gattung der Poeſie*, in deren ſpeciellem Charakter es ſich ausgeſtaltet, weſentliche Unterſchiede herein. Die Poeſie z. B. der ſymboliſchen Kunſt kann bei abſtrakteren unbeſtimmteren Bedeutungen, die den Grundinhalt abgeben, die echte organiſche Durchbildung nicht in dem Grade der Reinheit erreichen, als dieß bei Werken der klaſſiſchen Kunſtform möglich iſt. Im Symboliſchen iſt überhaupt, wie wir im erſten Theile ſahen, der Zuſammenhang der allgemeinen Bedeutung und des wirklichen Erſcheinens, zu der die Kunſt den Inhalt verkörpert, lockerer Art, ſo daß hier die Beſonderheiten bald eine größere Selbſtſtändigkeit behalten, bald wieder, wie in der Erhabenheit ſich *nur* aufheben, um in dieſer Negation die *eine* alleinige Macht und Subſtanz faßbar zu machen, oder es nur zu einer räthſelhaften Verknüpfung beſonderer, an ſich ſelbſt ebenſo heterogener als verwandter Züge und Seiten des natürlichen und geiſtigen Daſeyns bringen. Umgekehrt giebt die romantiſche Kunſtform, in welcher das Innere ſich als *in ſich* zurückgezogen nur dem Gemüthe offenbart, der beſonderen äußeren Realität einen gleichfalls weiteren Spielraum ſelbſtſtändiger Entfaltung, ſo daß auch hier der Zuſammenhang und die Einheit aller Theile zwar vorhanden ſeyn muß, doch ſo klar und feſt nicht kann ausgebildet werden als in den Produkten der klaſſiſchen Kunſtform.

In der ähnlichen Art geſtattet das Epos ein breiteres Ausmalen des Aeußerlichen, ſowie ein Verweilen bei epiſodiſchen Begebenheiten und Thaten, wodurch die Einheit des Ganzen, bei der vermehrten Selbſtſtändigkeit der Theile, als weniger durchgreifend erſcheint. Das Drama hingegen erheiſcht eine ſtrengere Zuſammengezogenheit, obſchon die romantiſche Poeſie auch im Dramatiſchen ſich eine epiſodenreiche Mannigfaltigkeit und eine ausführende Partikularität in der Charakteriſtik ſowohl des Inneren als auch des Aeußeren erlaubt. Die Lyrik, nach Maaß-

gabe ihrer verſchiedenen Arten, nimmt gleichfalls die vielſeitigſte Darſtellungsweiſe auf, indem ſie bald erzählt, bald nur Empfindungen und Betrachtungen ausſpricht, bald bei einem ruhigeren Fortgang eine enger verknüpfende Einheit beobachtet, bald in feſſelloſer Leidenſchaft ſcheinbar in Vorſtellungen und Empfindungen einheitslos umherſchweifen kann. — Soviel vom poetiſchen Kunſtwerk im Allgemeinen.

b) Um nun zweitens den Unterſchied des in dieſer Weiſe organiſirten Gedichts von der proſaiſchen Darſtellung beſtimmter herauszuheben, wollen wir uns an diejenigen Gattungen der Proſa wenden, welche innerhalb ihrer Grenzen noch am meiſten im Stande ſind der Kunſt theilhaftig zu werden. Dieß iſt vornehmlich bei der Kunſt der Geſchichtsſchreibung und Beredtſamkeit der Fall

α) Was in dieſer Rückſicht die Geſchichtsſchreibung angeht, ſo läßt ſie allerdings für eine Seite der künſtleriſchen Thätigkeit Raum genug übrig.

$\alpha\alpha$) Die Entwickelung des menſchlichen Daſeyns in Religion und Staat, die Begebenheiten und Schickſale der hervorragendſten Individuen und Völker, welche in dieſen Gebieten von lebendiger Thätigkeit ſind, große Zwecke ins Werk ſetzen, oder ihr Unternehmen zu Grunde gehn ſehen, dieſer Gegenſtand und Inhalt der Geſchichtserzählung kann für ſich wichtig, gediegen und intereſſant ſeyn, und wie ſehr der Hiſtoriker auch bemüht ſeyn muß, das wirklich Geſchehene wiederzugeben, ſo hat er doch dieſen bunten Inhalt der Begebniſſe und Charaktere in die Vorſtellung aufzunehmen, und aus dem Geiſte her für die Vorſtellung wiederzuſchaffen und darzuſtellen. Bei ſolcher Reproduktion darf er ſich ferner nicht mit der bloßen Richtigkeit des Einzelnen begnügen, ſondern muß zugleich das Aufgefaßte ordnen, bilden und die einzelnen Züge, Vorfälle, Thaten ſo zuſammenfaſſen und gruppiren, daß uns aus ihnen einer Seits ein deutliches Bild der Nation, der Zeit, der äußeren Umſtände und innern Größe oder Schwäche

der handelnden Individuen in charaktervoller Lebendigkeit entgegenſpringt, anderer Seits aus allen Theilen ihr Zuſammenhang hervorgeht, in welchem ſie zu der innern geſchichtlichen Bedeutung eines Volks, einer Begebenheit u. ſ. f. ſtehen. In dieſem Sinne ſprechen wir noch jetzt von der Kunſt des Herodot, Thucydides, Xenophon, Tacitus und weniger Anderer, und werden ihre Erzählungen immer als klaſſiſche Werke der redenden Kunſt bewundern.

ββ) Dennoch gehören auch dieſe ſchönſten Produkte der Geſchichtsſchreibung nicht der freien Kunſt an, ja ſelbſt wenn wir auch noch die äußerlich poetiſche Behandlung der Diktion, Versmaaße u. ſ. f. hinzuthun wollten, würde doch keine Poeſie daraus entſtehen. Denn nicht nur die Art und Weiſe, in der die Geſchichte geſchrieben wird, ſondern die Natur ihres Inhaltes iſt es, welche ſie proſaiſch macht. Wir wollen hierauf einen näheren Blick werfen.

Das eigentlich dem Gegenſtand und der Sache nach Hiſtoriſche nimmt erſt da ſeinen Anfang, wo die Zeit des Heroenthums, das urſprünglich der Poeſie und Kunſt zu vindiciren iſt, aufhört, da alſo, wo die Beſtimmtheit und Proſa des Lebens ſowohl in den wirklichen Zuſtänden als auch in der Auffaſſung und Darſtellung derſelben vorhanden iſt. So beſchreibt Herodot z. B. nicht den Zug der Griechen gen Troja, ſondern die Perſerkriege, und hat ſich vielfach mit mühſamer Forſchung und beſonnener Beobachtung um die genaue Kenntniß deſſen bemüht, was er zu erzählen gedenkt. Die Inder dagegen, ja die Orientalen überhaupt, faſt nur mit Ausnahme der Chineſen, haben nicht proſaiſchen Sinn genug, um eine wirkliche Geſchichtsſchreibung zu liefern, indem ſie entweder zu rein religiöſen oder zu phantaſtiſchen Ausdeutungen und Umgeſtaltungen des Vorhandenen abſchweifen. — Das Proſaiſche nun der hiſtoriſchen Zeit eines Volkes liegt kurz in Folgendem.

Zur Geſchichte gehört erſtens ein Gemeinweſen, ſey es

nach der religiöſen oder nach der weltlichen Seite des Staates hin, — mit Geſetzen, Einrichtungen u. ſ. f., die für ſich feſtgeſetzt ſind, und als allgemeine Geſetze bereits gelten oder geltend gemacht werden ſollen.

Aus ſolchem Gemeinweſen nun zweitens gehn beſtimmte Handlungen für die Erhaltung und Veränderung deſſelben hervor, die allgemeiner Natur ſeyn können und die Hauptſache ausmachen, um welche es ſich handelt, und zu deren Beſchließung und Ausführung es nothwendig entſprechender Individuen bedarf. Dieſe ſind groß und hervorragend, wenn ſie ſich mit ihrer Individualität dem gemeinſamen Zwecke, der im innern Begriff der vorhandenen Zuſtände liegt, gemäß erweiſen; klein, wenn ſie der Durchführung nicht gewachſen ſind; ſchlecht, wenn ſie, ſtatt die Sache der Zeit zu verfechten, nur ihre davon abgetrennte und ſomit zufällige Individualität walten laſſen. Mag nun der eine oder der andere dieſer oder ſonſtiger Fälle eintreten, ſo iſt doch nie das vorhanden, was wir von dem echt poetiſchen Inhalte und Weltzuſtande bereits im erſten Theil gefordert haben. Auch bei den großen Individuen nämlich iſt der ſubſtantielle Zweck, dem ſie ſich widmen, mehr oder weniger gegeben, vorgeſchrieben, abgenöthigt, und es komnt inſofern nicht die individuelle Einheit zu Stande, in welcher das Allgemeine und die ganze Individualität ſchlechthin identiſch, ein Selbſtzweck für ſich, ein geſchloſſenes Ganzes ſeyn ſoll. Denn mögen ſich auch die Individuen ihr Ziel aus ſich ſelber geſteckt haben, ſo macht doch nicht die Freiheit oder Unfreiheit ihres Geiſtes und Gemüthes, dieſe individuelle lebendige Geſtaltung ſelbſt, ſondern der durchgeführte Zweck, ſeine Wirkung auf die vorgefundene, für ſich von dem Individuum unabhängige Wirklichkeit den Gegenſtand der Geſchichte aus. — Auf der anderen Seite kehrt ſich in geſchichtlichen Zuſtänden das Spiel der Zufälligkeit heraus, der Bruch zwiſchen dem in ſich Subſtantiellen und der Relativität der einzelnen Ereigniſſe und Vorfälle, ſowie der beſonderen Subjek-

tivität der Charaktere in ihren eigenthümlichen Leidenſchaften, Abſichten, Schickſalen, welche in dieſer Proſa weit mehr Sonderbares und Abweichendes haben, als die Wunder der Poeſie, die ſich immer noch an das allgemein Gültige halten müſſen.

Was drittens endlich die Ausführung der hiſtoriſchen Handlungen angeht, ſo ſchiebt ſich auch hier wieder, im Unterſchiede des eigentlich Poetiſchen, Theils der Zwieſpalt der ſubjektiven Eigenthümlichkeit und des für die allgemeine Sache nöthigen Bewußtſeyns von Geſetzen, Grundſätzen, Maximen u. ſ. f. als proſaiſch ein, Theils bedarf die Realiſation der vorgeſetzten Zwecke ſelbſt vieler Veranſtaltungen und Zurüſtungen, deren äußerliche Mittel eine große Breite, Abhängigkeit und Beziehung haben, und von Seiten des intendirten Unternehmens her nun auch mit Verſtand, Klugheit und proſaiſcher Ueberſicht zweckmäßig zugerichtet und angewendet werden müſſen. Es wird nicht unmittelbar Hand ans Werk gelegt, ſondern größtentheils nach weitläufigen Vorbereitungen, ſo daß die einzelnen Ausführungen, welche für den einen Zweck geſchehn, entweder ihrem Inhalte nach häufig ganz zufällig und ohne innere Einheit bleiben, oder in Form praktiſcher Nützlichkeit aus dem nach Zwecken beziehenden Verſtande, nicht aber aus ſelbſtſtändiger unmittelbar freier Lebendigkeit hervorgehn.

$\gamma\gamma$) Der Geſchichtsſchreiber nun hat nicht das Recht, dieſe proſaiſchen Charakterzüge ſeines Inhalts auszulöſchen oder in andere poetiſche zu verwandeln; er muß erzählen, was vorliegt, und wie es vorliegt, ohne umzudeuten und poetiſch auszubilden. Wie ſehr er deshalb auch bemüht ſeyn kann, den inneren Sinn und Geiſt der Epoche, des Volks, der beſtimmten Begebenheit, welche er ſchildert, zum inneren Mittelpunkte und das Einzelne zuſammenhaltenden Bande ſeiner Erzählung zu machen, ſo hat er doch nicht die Freiheit, die vorgefundenen Umſtände, Charaktere und Begebniſſe ſich zu dieſem Behuf, wenn er auch das in ſich ſelbſt ganz Zufällige und Bedeutungsloſe bei Seite ſchiebt, zu

unterwerfen, ſondern er muß ſie nach ihrer äußerlichen Zufälligkeit, Abhängigkeit und rathloſen Willkühr gewähren laſſen. In der Biographie zwar ſcheint eine individuelle Lebendigkeit und ſelbſtſtändige Einheit möglich, da hier das Individuum, ſowie das, was von demſelben ausgeht und auf dieſe eine Geſtalt zurückwirkt, das Centrum der Darſtellung bleibt, aber ein geſchichtlicher Charakter iſt auch nur eines von zwei verſchiedenen Extremen. Denn obſchon derſelbe eine ſubjektive Einheit abgiebt, ſo thun ſich dennoch auf der anderen Seite mannigfaltige Begebenheiten, Ereigniſſe u. ſ. f. hervor, die Theils für ſich ohne inneren Zuſammenhang ſind, Theils das Individuum ohne freies Zuthun deſſelben berühren und es in dieſe Aeußerlichkeit hineinziehn. So iſt z. B. Alexander allerdings das Eine Individuum, das an der Spitze ſeiner Zeit ſteht, und ſich auch aus eigener Individualität, die mit den Außenverhältniſſen zuſammenſtimmt, zu dem Zuge gegen die perſiſche Monarchie entſchließt; Aſien aber, das er beſiegt, iſt in der vielfachen Willkühr ſeiner einzelnen Völkerſchaften nur ein zufälliges Ganzes, und was geſchieht, geht nach der Weiſe der unmittelbaren äußerlichen Erſcheinung vor ſich. — Steigt nun endlich der Hiſtoriker auch ſeiner ſubjektiven Erkenntniß nach in die abſoluten Gründe für das Geſchehen und in das göttliche Weſen hinunter, vor welchem die Zufälligkeiten verſchwinden, und ſich die höhere Nothwendigkeit enthüllt, ſo darf er ſich dennoch in Rückſicht auf die reale Geſtalt der Begebniſſe nicht das Vorrecht der Dichtkunſt erlauben, für welche dieß Subſtantielle die Hauptſache ſeyn muß, indem der Poeſie allein die Freiheit zukommt, über den vorhandenen Stoff, damit er der inneren Wahrheit auch äußerlich gemäß ſey, ungehindert zu ſchalten.

β) Die Beredtſamkeit zweitens ſcheint der freien Kunſt ſchon näher zu ſtehn.

αα) Denn obſchon der Redner ſich gleichfalls aus der vorhandenen Wirklichkeit heraus, aus beſtimmten realen Umſtänden und

Abſichten die Gelegenheit und den Inhalt für ſein Kunſtwerk nimmt, ſo bleibt dennoch erſtens, was er ausſpricht, ſein freies Urtheil, ſeine eigene Geſinnung, ſein ſubjektiver immanenter Zweck, bei welchem er mit ſeinem ganzen Selbſt lebendig dabei ſeyn kann. Ebenſo zweitens iſt ihm die Entwickelung dieſes Inhalts, die Behandlungsweiſe überhaupt vollſtändig freigegeben, ſo daß es den Anſchein gewinnt, als wenn wir in der Rede ein durchaus ſelbſtſtändiges Produkt des Geiſtes vor uns hätten. Drittens endlich ſoll er ſich nicht nur an unſer wiſſenſchaftliches oder ſonſtiges verſtändiges Denken wenden, ſondern er ſoll uns zu irgend einer Ueberzeugung bewegen, und darf, um dieß Ziel zu erreichen, auf den ganzen Menſchen, die Empfindung, Anſchauung u. ſ. f. einwirken. Sein Inhalt nämlich iſt nicht nur die abſtrakte Seite des bloßen Begriffs der Sache, für die er uns zu intereſſiren, des Zwecks, zu deſſen Durchführung er uns aufzufordern gedenkt, ſondern zum größten Theile auch eine beſtimmte Realität und Wirklichkeit, ſo daß die Darſtellung des Redners einer Seits zwar das Subſtantielle in ſich faſſen, dieß Allgemeine aber ebenſoſehr in Form der Erſcheinung ergreifen und an unſer konkretes Bewußtſeyn bringen muß. Er hat deshalb nicht nur den Verſtand durch die Strenge der Folgerungen und Schlüſſe zu befriedigen, ſondern kann ſich ebenſo gegen unſer Gemüth richten, die Leidenſchaft aufregen und mit ſich fortreißen, die Anſchauung ausfüllen, und ſo den Zuhörer nach allen Formen des Geiſtes erſchüttern und überzeugen.

ββ) Im rechten Lichte geſehn ſteht jedoch gerade in der Redekunſt dieſe ſcheinbare Freiheit am meiſten unter dem Geſetze praktiſcher Zweckmäßigkeit.

Was nämlich erſtens der Rede ihre eigentliche bewegende Kraft verleiht, liegt nicht in dem beſonderen Zwecke, für welchen geſprochen wird, ſondern in dem Allgemeinen, den Geſetzen, Regeln, Grundſätzen, auf die ſich der vereinzelte Fall zurückfüh-

ren läßt, und welche für ſich bereits in dieſer Form der Allgemeinheit, Theils als wirkliche Staatsgeſetze, Theils als moraliſche, rechtliche, religiöſe Maximen, Gefühle, Dogmen u. ſ. f. vorhanden ſind. Der beſtimmte Umſtand und Zweck, der hier den Ausgangspunkt abgiebt, und dieß Allgemeine ſind deshalb von Hauſe aus getrennt, und dieſe Scheidung wird als das bleibende Verhältniß beibehalten. Der Redner hat freilich die Abſicht, beide Seiten in Eins zu ſetzen, was ſich aber im Poetiſchen, inſofern es überhaupt poetiſch iſt, ſchon als urſprünglich vollbracht zeigt, ſteht in der Redekunſt nur als das ſubjektive Ziel des Redners da, deſſen Erreichung außerhalb der Rede ſelbſt liegt. Es bleibt inſofern hier nichts Anderes übrig, als ſubſumirend zu verfahren, ſo daß ſich alſo die beſtimmte reale Erſcheinung, hier der konkrete Fall oder Zweck, nicht in unmittelbarer Einheit mit dem Allgemeinen frei aus ſich ſelbſt entwickelt, ſondern nur durch die Unterſtellung von Grundſätzen und durch die Beziehung auf Geſetzlichkeiten, Sitten, Gebräuche u. ſ. f., die ihrer Seits gleichfalls für ſich beſtehen, geltend gemacht wird. Es iſt nicht das freie Leben der Sache in ihrer konkreten Erſcheinung, ſondern die proſaiſche Trennung von Begriff und Realität, die bloße Relation Beider und Forderung ihrer Einheit, was den Grundtypus abgiebt. — In dieſer Weiſe muß z. B. der geiſtliche Redner häufig zu Werke gehn, denn für ihn ſind die allgemeinen religiöſen Lehren und die daraus folgenden moraliſchen, politiſchen und ſonſtigen Grundſätze und Verhaltungsregeln das, worauf er die verſchiedenartigſten Fälle zurückzuführen hat, da dieſe Lehren im religiöſen Bewußtſeyn weſentlich auch für ſich, als die Subſtanz von allem Einzelnen, ſollen erfahren, geglaubt und erkannt werden. Der Prediger kann dabei allerdings an unſer Herz appelliren, die göttlichen Geſetze ſich aus dem Quell des Gemüths entwickeln laſſen, und ſie zu dieſem Quell auch beim Zuhörer hinleiten, aber es iſt nicht in ſchlechthin individueller Geſtalt, daß ſie ſollen dargeſtellt und

hervorgehoben werden, ſondern ihre durchgreifende Allgemeinheit gerade ſoll als Gebote, Vorſchriften, Glaubensregeln u. ſ. f. zum Bewußtſeyn kommen. — Mehr noch iſt dieß in der gerichtlichen Beredtſamkeit der Fall. In ihr tritt dann außerdem das Gedoppelte ein, daß es einer Seits vornehmlich ein beſtimmter Fall iſt, auf den es ankommt, umgekehrt die Subſumtion deſſelben unter allgemeine Geſichtspunkte und Geſetze. Was den erſten Punkt betrifft, ſo liegt das Proſaiſche ſchon in der nothwendigen Ausmittelung des wirklich Geſchehenen und dem Zuſammenleſen und geſchickten Kombiniren aller einzelnen Umſtände und Zufälligkeiten, woraus denn, der freiſchaffenden Poeſie gegenüber, ſogleich die Bedürftigkeit in Anſehung der Kenntniß des wirklichen Falls und die Mühſeligkeit dieſelbe zu erlangen und mitzutheilen hervorgeht. Weiter dann muß das konkrete Faktum analyſirt, und nicht nur ſeinen einzelnen Seiten nach auseinandergelegt werden, ſondern jede dieſer Seiten bedarf ebenſo wie der ganze Fall einer Zurückführung auf für ſich ſchon im voraus feſtſtehende Geſetze. — Doch auch bei dieſem Geſchäft bleibt für Rührung des Herzens und Aufregung der Empfindung noch ein Spielraum übrig. Denn das Recht oder Unrecht des erörterten Falls iſt ſo vorſtellig zu machen, daß es nicht mehr bei der bloßen Einſicht und allgemeinen Ueberzeugung ſein Bewenden hat; im Gegentheil das Ganze kann durch die Art der Darſtellung Jedem der Zuhörer ſo eigenthümlich und ſubjektiv werden ſollen, daß ſich gleichſam Keiner mehr ſoll halten können, ſondern Alle ihr eigenes Intereſſe, ihre eigene Sache darin finden.

Zweitens iſt in der Redekunſt überhaupt die künſtleriſche Darſtellung und Vollendung nicht dasjenige, was das letzte und höchſte Intereſſe des Redners ausmacht, ſondern er hat über die Kunſt hinaus noch ſoſehr einen anderweitigen Zweck, daß die ganze Form und Ausbildung der Rede vielmehr nur als das wirkſamſte Mittel gebraucht wird, ein außerhalb der Kunſt lie-

gendes Intereſſe durchzuführen. Nach dieſer Seite hin ſollen auch die Zuhörer nicht für ſich ſelber bewegt werden, ſondern ihre Bewegung und Ueberzeugung wird gleichfalls nur als ein Mittel zur Erreichung der Abſicht verwendet, deren Durchführung der Redner ſich vorgeſetzt hat, ſo daß alſo auch für den Hörer die Darſtellung nicht als Selbſtzweck daſteht, ſondern ſich nur als ein Mittel erweiſt, ihn zu dieſer oder jener Ueberzeugung zu bringen, oder zu beſtimmten Entſchlüſſen, Thätigkeiten u. ſ. f. zu veranlaſſen.

Dadurch verliert die Redekunſt auch nach dieſer Seite hin ihre freie Geſtalt, und wird zu einer Abſichtlichkeit, zu einem Sollen, das auch drittens in Betreff auf den Erfolg in der Rede ſelbſt uud deren künſtleriſchen Behandlung ſeine Erledigung nicht findet. Das poetiſche Kunſtwerk bezweckt nichts Anderes als das Hervorbringen und den Genuß des Schönen; Zweck und Vollbringung liegt hier unmittelbar in dem dadurch ſelbſtſtändig in ſich fertigen Werke, und die künſtleriſche Thätigkeit iſt nicht ein Mittel für ein außerhalb ihrer fallendes Reſultat, ſondern ein Zweck, der ſich in ſeiner Ausführung unmittelbar mit ſich ſelber zuſammenſchließt. In der Beredtſamkeit aber erhält die Kunſt nur die Stellung eines zur Hülfe herangerufenen Beiwerks; der eigentliche Zweck dagegen geht die Kunſt als ſolche nichts an, ſondern iſt praktiſcher Art, Belehrung, Erbauung, Entſcheidung von Rechtsangelegenheiten, Staatsverhältniſſen u. ſ. f. und damit eine Abſicht für eine Sache, die erſt geſchehen, für eine Entſcheidung, die erſt erreicht werden ſoll, durch jenen Effekt der Redekunſt aber noch nichts Geendigtes und Vollbrachtes iſt, ſondern erſt vielfach anderen Thätigkeiten muß anheimgeſtellt werden. Denn eine Rede kann häufig mit einer Diſſonanz ſchließen, welche erſt der Zuhörer als Richter zu löſen und dieſer Löſung gemäß ſodann zu handeln hat. Wie die geiſtliche Beredtſamkeit z. B. oft von dem unverſöhnten Gemüth anhebt und den Hörer zuletzt zu einem Richter über

ſich ſelbſt und die Beſchaffenheit ſeines Innern macht. Hier iſt nun die religiöſe Beſſerung der Zweck des Redners; ob aber bei aller Erbaulichkeit und Trefflichkeit ſeiner beredten Ermahnungen die Beſſerung erfolgt und ſo der redneriſche Zweck erreicht wird, iſt eine Seite, die nicht mehr in die Rede ſelbſt fällt, und anderen Umſtänden muß überlaſſen bleiben.

$\gamma\gamma$) Nach allen dieſen Richtungen nun hat die Beredtſamkeit ihren Begriff, ſtatt in der freien poetiſchen Organiſation des Kunſtwerks, vielmehr in der bloßen Zweckmäßigkeit zu ſuchen. Der Redner nämlich muß es ſich zum Hauptaugenmerk machen, der ſubjektiven Abſicht, aus der ſein Werk hervorgeht, ſowohl das Ganze als auch die einzelnen Theile zu unterwerfen, wodurch die ſelbſtſtändige Freiheit der Darſtellung aufgehoben, und dafür die Dienſtlichkeit zu einem beſtimmten, nicht mehr künſtleriſchen Zweck an die Stelle geſetzt wird. Vornehmlich aber, da es auf lebendige praktiſche Wirkung abgeſehn iſt, hat er den Ort, an welchem er ſpricht, den Grad der Bildung, die Faſſungsgabe, den Charakter der Zuhörerſchaft durchweg zu berückſichtigen, um nicht mit dem Verfehlen des gerade für dieſe Stunde, Perſonen und Lokalität gehörigen Tones den erwünſchten praktiſchen Erfolg einzubüßen. Bei dieſer Gebundenheit an äußere Verhältniſſe und Bedingungen darf weder das Ganze, noch können die einzelnen Theile mehr aus künſtleriſch freiem Gemüth entſpringen, ſondern es wird ſich in Allem und Jedem ein bloß zweckmäßiger Zuſammenhang hervorthun, der unter der Herrſchaft von Urſach und Wirkung, Grund und Folge, und anderen Verſtandeskategorien bleibt.

c) Aus dieſem Unterſchiede des eigentlich Poetiſchen von den Produkten der Geſchichtsſchreibung und Redekunſt können wir uns drittens für das poetiſche Kunſtwerk als ſolches noch folgende Geſichtspunkte feſtſetzen.

α) In der Geſchichtsſchreibung lag das Proſaiſche vornehmlich darin, daß wenn auch ihr Gehalt innerlich ſubſtantiell und

von gediegener Wirkſamkeit ſeyn konnte, die wirkliche Geſtalt deſſelben dennoch vielfach von relativen Umſtänden begleitet, von Zufälligkeiten umhäuft, und durch Willkührlichkeiten verunreinigt erſcheinen mußte, ohne daß der Geſchichtsſchreiber das Recht hatte, dieſe der unmittelbaren Wirklichkeit ſchlechthin zugehörige Form der Realität zu verwandeln.

αα) Das Geſchäft dieſer Umwandlung nun iſt ein Hauptberuf der Dichtkunſt, wenn ſie ihrem Stoffe nach den Boden der Geſchichtsſchreibung betritt. Sie hat in dieſem Falle den innerſten Kern und Sinn einer Begebenheit, Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden hiſtoriſchen Individualität herauszufinden, die umherſpielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geſchehens, die nur relativen Umſtände und Charakterzüge abzuſtreifen, und dafür ſolche an die Stelle zu ſetzen, durch welche die innere Subſtanz der Sache klar herausſcheinen kann, ſo daß dieſelbe in dieſer umgewandelten Außengeſtalt ſo ſehr ihr gemäßes Daſeyn findet, daß ſich nun erſt das anundfürſich Vernünftige in ſeiner ihm an und für ſich entſprechenden Wirklichkeit entwickelt und offenbar macht. Dadurch allein vermag die Poeſie zugleich für das beſtimmte Werk ſich ihren Inhalt zu einem feſteren Mittelpunkte in ſich abzugrenzen, der ſich dann ebenſo zu einer gerundeten Totalität entfalten kann, da er die beſondern Theile einer Seits ſtrenger zuſammenhält, anderer Seits, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden, auch jeder Einzelheit ihr gehöriges Recht zu ſelbſtſtändiger Ausprägung vergönnen darf.

ββ) Weiter noch kann ſie in dieſer Rückſicht gehn, wenn ſie nicht den Gehalt und die Bedeutung des wirklich hiſtoriſch Geſchehenen, ſondern irgend einen damit näher und entfernter verwandten Grundgedanken, eine menſchliche Kolliſion überhaupt, zu ihrem Hauptinhalt macht, und die hiſtoriſchen Fakta und Charaktere, das Lokal u. ſ. f. nur mehr als individualiſirende Einkleidung benutzt. Hier tritt dann aber die doppelte Schwierigkeit

ein, daß entweder die geſchichtlich bekannten Data, wenn ſie mit in die Darſtellung aufgenommen werden, jenem Grundgedanken nicht durchweg anpaſſend ſeyn können, oder daß umgekehrt, wenn der Dichter dieß Bekannte Theils beibehält, Theils aber zu ſeinen Zwecken in wichtigen Punkten umändert, dadurch ein Widerſpruch des ſonſt ſchon in unſerer Vorſtellung Feſten und des durch die Poeſie neu Hervorgebrachten entſteht. Dieſen Zwieſpalt und Widerſpruch zu löſen und den rechten ſtörungsloſen Einklang zu Stande zu bringen iſt ſchwer, doch nothwendig, denn auch die Wirklichkeit hat in ihren weſentlichen Erſcheinungen ein unbeſtreitbares Recht.

$\gamma\gamma$) Die ähnliche Forderung nun iſt für die Poeſie noch in einem ausgebreiteteren Kreiſe geltend zu machen. Was nämlich die Dichtkunſt an äußerem Lokal, Charakteren, Leidenſchaften, Situationen, Konflikten, Begebniſſen, Handlungen, Schickſalen darſtellt, das Alles findet ſich auch ſonſt ſchon, mehr als man gewöhnlich glauben mag, in der Wirklichkeit des Lebens vor. Auch hier alſo betritt die Poeſie gleichſam einen hiſtoriſchen Boden, und ihre Abweichungen und Aenderungen müſſen in dieſem Felde ebenfalls aus der Vernunft der Sache und dem Bedürfniß, für dieß Innere die adäquateſte lebendige Erſcheinung zu finden, nicht aber aus dem Mangel an gründlicher Kenntniß und Durchlebung des Wirklichen, oder aus Laune, Willkühr und Sucht nach barocken Eigenthümlichkeiten einer querköpfigen Originalität hervorgehn.

β) Die Redekunſt zweitens gehört der Proſa des praktiſchen Endzwecks wegen an, der in ihrer Abſicht liegt, und zu deſſen praktiſcher Durchführung ſie die Pflicht hat, der Zweckmäßigkeit durchgängig Folge zu leiſten.

$\alpha\alpha$) In dieſer Rückſicht muß die Poeſie, um nicht gleichfalls in das Proſaiſche zn fallen, ſich vor jedem außerhalb der Kunſt und des reinen Kunſtgenuſſes liegenden Zweck bewahren. Denn kommt es ihr weſentlich auf dergleichen Abſichten an,

welche in dieſem Falle aus der ganzen Faſſung und Darſtellungsart herausſcheinen, ſo iſt ſogleich das poetiſche Werk aus der freien Höhe, in deren Region es nur ſeiner ſelbſt wegen da zu ſeyn zeigt, in das Gebiet des Relativen heruntergezogen, und es entſteht entweder ein Bruch zwiſchen dem, was die Kunſt verlangt, und demjenigen, was die anderweitigen Intentionen fordern, oder die Kunſt wird, ihrem Begriffe zuwider, nur als ein Mittel verbraucht und damit zur Zweckdienlichkeit herabgeſetzt. Von dieſer Art z. B. iſt die Erbaulichkeit vieler Kirchenlieder, in denen beſtimmte Vorſtellungen nur der religiöſen Wirkung wegen Platz gewinnen, und eine Art der Anſchaulichkeit erhalten, welche der poetiſchen Schönheit entgegen iſt. Ueberhaupt muß die Poeſie als Poeſie nicht religiös und nur r e l i g i ö s erbauen, und uns dadurch in ein Gebiet hinüberführen wollen, das wohl mit der Poeſie und Kunſt Verwandtſchaft hat, doch ebenſo von ihr verſchieden iſt. Daſſelbe gilt für das Lehren, moraliſche Beſſern, politiſche Aufregen, oder bloß oberflächliche Zeitvertreiben und Vergnügen. Denn dieß alles ſind Zwecke, zu deren Erreichung die Poeſie allerdings unter allen Künſten am meiſten behülflich ſeyn kann, doch dieſe Hülfe, ſoll ſie ſich frei nur in ihrem eigenen Kreiſe bewegen, nicht zu leiſten unternehmen darf, inſofern in der Dichtkraft nur das Poetiſche, nicht aber das, was außerhalb der Poeſie liegt, als beſtimmender und durchgeführter Zweck regieren muß, und jene anderweitigen Zwecke in der That durch andere Mittel noch vollſtändiger zum Ziele geführt werden können.

ββ) Dennoch aber ſoll die Dichtkunſt umgekehrt in der konkreten Wirklichkeit keine abſolut iſolirte Stellung behaupten wollen, ſondern muß, ſelber lebendig, mitten in's Leben hineintreten. Schon im erſten Theile ſahen wir, in wie vielen Zuſammenhängen die Kunſt mit dem ſonſtigen Daſeyn ſtehe, deſſen Gehalt und Erſcheinungsweiſe auch ſie zu ihrem Inhalt und ihrer Form macht. In der Poeſie nun zeigt ſich die lebendige

Beziehung zu dem vorhandenen Daſeyn und deſſen einzelnen Vorfällen, privaten und öffentlichen Angelegenheiten am reichhaltigſten in den ſogenannten Gelegenheitsgedichten. In einem weiteren Sinne des Worts könnte man die meiſten poetiſchen Werke mit dieſem Namen bezeichnen, in der engeren eigentlichen Bedeutung jedoch müſſen wir denſelben auf ſolche Produktionen beſchränken, welche ihren Urſprung in der Gegenwart ſelbſt irgend einem Ereigniſſe verdanken, deſſen Erhebung, Ausſchmückung, Gedächtnißfeier u. ſ. f. ſie nun auch ausdrücklich gewidmet ſind. Durch ſolch lebendige Verflechtung aber ſcheint die Poeſie wiederum in Abhängigkeit zu gerathen, und man hat deshalb auch häufig dieſem ganzen Kreiſe nur einen untergeordneten Werth zuſchreiben wollen, obſchon zum Theil, beſonders in der Lyrik, die berühmteſten Werke hieher gehören.

γγ) Es fragt ſich daher, wodurch die Poeſie auch in dieſem Konflikte noch ihre Selbſtſtändigkeit zu bewahren im Stande ſey. Ganz einfach dadurch, daß ſie die äußere vorgefundene Gelegenheit nicht als den weſentlichen Zweck und ſich dagegen nur als ein Mittel betrachtet und hinſtellt, ſondern umgekehrt den Stoff jener Wirklichkeit in ſich hineinzieht und mit dem Recht und der Freiheit der Phantaſie geſtaltet und ausbildet. Dann nämlich iſt nicht die Poeſie das Gelegentliche und Beiherlaufende, ſondern jener Stoff iſt die äußere Gelegenheit, auf deren Anſtoß der Dichter ſich ſeinem tieferen Eindringen und reineren Ausgeſtalten überläßt, und dadurch das erſt aus ſich erſchafft, was ohne ihn in dem unmittelbar wirklichen Falle nicht in dieſer freien Weiſe zum Bewußtſeyn gekommen wäre.

γ) So iſt denn jedes wahrhaft poetiſche Kunſtwerk ein in ſich unendlicher Organismus; gehaltreich und dieſen Inhalt in entſprechender Erſcheinung entfaltend; einheitsvoll, doch nicht in Form der Zweckmäßigkeit, die das Beſondere abſtrakt unterwirft, ſondern im Einzelnen von derſelben lebendigen Selbſtſtändigkeit, in welcher ſich das Ganze ohne ſcheinbare Abſicht

zu vollendeter Rundung in ſich zuſammenſchließt; mit dem Stoffe der Wirklichkeit erfüllt, doch weder zu dieſem Inhalte und deſſen Daſeyn, noch zu irgend einem Lebensgebiete im Verhältniß der Abhängigkeit, ſondern frei aus ſich ſchaffend, um den Begriff der Dinge zu ſeiner echten Erſcheinung herauszugeſtalten, und das äußerlich Exiſtirende mit ſeinem innerſten Weſen in verſöhnenden Einklang zu bringen.

3. Die dichtende Subjektivität.

Von dem künſtleriſchen Talent und Genius, von der Begeiſterung und Originalität u. ſ. f. habe ich ſchon im erſten Theile weitläufiger geſprochen, und will deshalb hier in Bezug auf Poeſie nur noch Einiges andeuten, was, der ſubjektiven Thätigkeit im Kreiſe der bildenden Künſte und Muſik gegenüber, von Wichtigkeit iſt.

a) Der Architekt, Bildhauer, Maler, Muſiker iſt auf ein ganz konkretes, ſinnliches Material angewieſen, in welches er ſeinen Inhalt vollſtändig hineinarbeiten ſoll. Die Beſchränktheit dieſes Materials nun bedingt die beſtimmte Form für die ganze Konceptionsweiſe und künſtleriſche Behandlung. Je ſpecifiſcher deshalb die Beſtimmtheit iſt, zu welcher der Künſtler ſich koncentriren muß, deſto ſpecieller wird auch das gerade zu dieſer und keiner andern Darſtellungsart erforderliche Talent, und die hiermit parallellaufende Geſchicklichkeit des techniſchen Ausführens. Das Talent zur Dichtkunſt, inſofern dieſelbe ſich der gänzlichen Verkörperung ihrer Gebilde in einem beſonderen Material enthebt, iſt ſolchen beſtimmten Bedingungen weniger unterworfen, und dadurch allgemeiner und unabhängiger. Es bedarf nur der Gabe phantaſiereicher Geſtaltung überhaupt, und iſt nur dadurch begrenzt, daß die Poeſie, da ſie in Worten ſich äußert, weder auf der einen Seite die ſinnliche Vollſtändigkeit darf erreichen wollen, in welcher der bildende Künſtler ſeinen Inhalt als äußere Geſtalt zu faſſen hat, noch auf der anderen Seite bei der

wortloſen Innigkeit ſtehn bleiben kann, deren Seelentöne das Bereich der Muſik ausmachen. In dieſer Rückſicht läßt ſich die Aufgabe des Dichters, im Vergleich zu den übrigen Künſtlern, als leichter und als ſchwerer anſehn. Als leichter, weil der Dichter, obſchon die poetiſche Behandlung der Sprache einer ausgebildeten Geſchicklichkeit bedarf, doch der relativ vielfacheren Beſiegung techniſcher Schwierigkeiten überhoben iſt; als ſchwerer, weil die Poeſie, je weniger ſie es zu einer äußeren Verkörperung zu bringen vermag, um deſto mehr den Erſatz für dieſen ſinnlichen Mangel, in dem innern eigentlichen Kern der Kunſt, in der Tiefe der Phantaſie und der echt künſtleriſchen Auffaſſung als ſolcher zu ſuchen hat.

b) Dadurch wird der Dichter zweitens befähigt, in alle Tiefen des geiſtigen Gehalts einzudringen, und was in ihnen verborgen liegt an das Licht des Bewußtſeyns hervorzuführen. Denn wie ſehr in den anderen Künſten auch das Innere aus ſeiner leiblichen Form herausſcheinen muß, und wirklich herausſcheint, ſo iſt doch das Wort das verſtändlichſte und dem Geiſte gemäßeſte Mittheilungsmittel, das alles zu faſſen und kund zu geben vermag, was ſich irgend durch die Höhen und Tiefen des Bewußtſeyns hindurchbewegt und innerlich präſent wird. Hiedurch ſieht ſich der Dichter jedoch in Schwierigkeiten verwickelt und es werden ihm Aufgaben geſtellt, welche zu überwinden und denen zu genügen die übrigen Künſte in geringerem Grade genöthigt ſind. Indem ſich nämlich die Poeſie rein im Bereiche des innerlichen Vorſtellens aufhält, und nicht darauf bedacht ſeyn darf, ihren Gebilden eine von dieſer Innerlichkeit unabhängige äußerliche Exiſtenz zu verſchaffen, ſo bleibt ſie dadurch in einem Elemente, in welchem auch das religiöſe, wiſſenſchaftliche und ſonſtige proſaiſche Bewußtſeyn thätig ſind, und muß ſich deshalb hüten, an jene Gebiete und deren Auffaſſungsweiſe heranzuſtreifen, oder ſich mit ihnen zu vermiſchen. Das ähnliche Beiſammenſeyn findet zwar in Rückſicht auf jede Kunſt

ſtatt, da alle künſtleriſche Produktion aus dem einen Geiſte hervorgeht, der alle Sphären des ſelbſtbewußten Lebens in ſich faßt, in den übrigen Künſten aber unterſcheidet ſich die ganze Art der Konception, weil ſie bei ihrem innern Schaffen ſchon in ſteter Beziehung auf die Ausführung ihrer Gebilde in einem beſtimmten ſinnlichen Material bleibt, von Hauſe aus ſowohl von den Formen der religiöſen Vorſtellung als auch des wiſſenſchaftlichen Denkens und des proſaiſchen Verſtandes. Die Poeſie dagegen bedient ſich auch in Betreff auf äußere Mittheilung deſſelben Mittels als dieſe übrigen Gebiete, der Sprache nämlich, mit der ſie ſich deshalb nicht wie die bildenden Künſte und die Muſik auf einem anderen Boden des Vorſtellens und der Aeußerung befindet.

c) Drittens endlich darf von dem Dichter, weil die Poeſie am tiefſten die ganze Fülle des geiſtigen Gehalts auszuſchöpfen im Stande iſt, auch die tiefſte und reichhaltigſte innere Durchlebung des Stoffes gefordert werden, den er zur Darſtellung bringt. Der bildende Künſtler hat ſich gleichſam auf die Durchlebung des geiſtigen Ausdrucks in der Außengeſtalt der architektoniſchen, plaſtiſchen und maleriſchen Formen vornehmlich hinzuwenden, der Muſiker auf die innere Seele der koncentrirten Empfindung und Leidenſchaft und deren Erguß in Melodieen, obſchon die Einen wie die Andern gleichfalls von dem innerſten Sinn und der Subſtanz ihres Inhalts erfüllt ſeyn müſſen. Der Kreis deſſen, was der Dichter in ſich durchzumachen hat, reicht weiter, weil er ſich nicht nur eine innere Welt des Gemüths und der ſelbſtbewußten Vorſtellung auszubilden, ſondern für dieß Innere ſich auch eine entſprechende äußere Erſcheinung zu finden hat, durch welche jene ideelle Totalität in erſchöpfenderer Vollſtändigkeit als in den übrigen Kunſtgeſtaltungen hindurchblickt. Nach Innen und Außen muß er das menſchliche Daſeyn kennen, und die Breite der Welt und ihrer Erſcheinungen in ſein Inneres hineingenommen und dort durchfühlt, durchdrungen, vertieft

und verklärt haben. — Um nun aus ſeiner Subjektivität heraus, ſelbſt bei der Beſchränkung auf einen ganz engen und beſonderen Kreis, ein freies Ganzes, das nicht von Außen her determinirt erſcheint, ſchaffen zu können, muß er ſich aus der praktiſchen oder ſonſtigen Befangenheit in ſolchem Stoffe losgerungen haben, und mit freiem das innere und äußere Daſeyn überſchauenden Blicke darüberſtehn. Von Seiten des Naturells können wir in dieſer Beziehung beſonders die morgenländiſchen muhamedaniſchen Dichter rühmen. Sie treten von Hauſe aus in dieſe Freiheit ein, welche in der Leidenſchaft ſelbſt von der Leidenſchaft unabhängig bleibt, und in aller Mannigfaltigkeit der Intereſſen als eigentlichen Kern doch nur immer die eine Subſtanz feſthält, gegen welche dann das Uebrige klein und vergänglich erſcheint, und der Leidenſchaft und Begierde nichts Letztes bleibt. Dieß iſt eine theoretiſche Weltanſchauung, ein Verhältniß des Geiſtes zu den Dingen dieſer Welt, das dem Alter näher liegt als der Jugend. Denn im Alter ſind zwar die Lebensintereſſen noch vorhanden, aber nicht in der drängenden Jugendgewalt der Leidenſchaft, ſondern mehr in der Form von Schatten, ſo daß ſie ſich leichter den theoretiſchen Bezügen gemäß ausbilden, welche die Kunſt verlangt. Gegen die gewöhnliche Meinung, daß die Jugend in ihrer Wärme und Gluth das ſchönſte Alter für die dichteriſche Produktion ſey, läßt ſich deshalb, nach dieſer Seite hin, gerade das Entgegengeſetzte behaupten, und das Greiſenalter, wenn es ſich nur die Energie der Anſchauung und Empfindung noch zu bewahren weiß, als die reifſte Epoche hinſtellen. Erſt dem blinden Greiſe Homer werden die wunderbaren Gedichte zugeſchrieben, die unter ſeinem Namen auf uns gekommen ſind, und auch von Göthe kann man ſagen, daß er im Alter erſt, nachdem es ihm gelungen war, ſich von allen beſchränkenden Partikularitäten frei zu machen, das Höchſte geleiſtet hat.

II.

Der poetiſche Ausdruck.

Der erſte Kreis, bei deſſen unendlichem Umfang wir uns mit wenigen allgemeinen Beſtimmungen haben begnügen müſſen, betraf das Dichteriſche überhaupt, den Inhalt ſowie die Auffaſſung und Organiſation deſſelben zum poetiſchen Kunſtwerke. Hiegegen nun bildet die zweite Seite der poetiſche Ausdruck, die Vorſtellung in ihrer ſelbſt innerlichen Objektivität des Worts, als Zeichens der Vorſtellung, und die Muſik des Wortes.

Welches Verhältniß nun der poetiſche Ausdruck im Allgemeinen zu der Darſtellungsart der übrigen Künſte habe, können wir aus dem oben bereits in Betreff auf das Poetiſche überhaupt Ausgeführten abſtrahiren. Das Wort und die Wortklänge ſind weder ein Symbol von geiſtigen Vorſtellungen, noch eine adäquate räumliche Aeußerlichkeit des Innern, wie die Körperformen der Skulptur und Malerei, noch ein muſikaliſches Tönen der ganzen Seele, ſondern ein bloßes Zeichen. Als Mittheilung des poetiſchen Vorſtellens aber muß auch dieſe Seite im Unterſchiede der proſaiſchen Ausdrucksweiſe theoretiſch zum Zweck gemacht werden und gebildet erſcheinen.

In dieſer Rückſicht laſſen ſich drei Hauptpunkte beſtimmter unterſcheiden.

Erſtens nämlich ſcheint zwar der poetiſche Ausdruck durchaus nur in den Worten zu liegen, und ſich deshalb rein auf das Sprachliche zu beziehn, inſofern aber die Worte ſelbſt nur die Zeichen für Vorſtellungen ſind, ſo liegt der eigentliche Urſprung der poetiſchen Sprache weder in der Wahl der einzelnen Wörter, und in der Art ihrer Zuſammenſtellung zu Sätzen und ausgebildeten Perioden, noch in dem Wohlklang, Rhythmus, Reim u. ſ. f., ſondern in der Art und Weiſe der Vorſtellung. Den Ausgangspunkt für den gebildeten

Ausdruck haben wir demnach in der gebildeten Vorſtellung zu ſuchen, und unſere erſte Frage auf die Form zu richten, welche das Vorſtellen, um zu einem poetiſchen Ausdruck zu kommen, annehmen muß.

Zweitens aber wird die in ſich ſelbſt dichteriſche Vorſtellung nur in Worten objektiv, und wir haben deshalb ebenſoſehr den ſprachlichen Ausdruck nach ſeiner rein ſprachlichen Seite zu betrachten, nach welcher ſich poetiſche Wörter von proſaiſchen, poetiſche Wendungen von denen des gewöhnlichen Lebens und des proſaiſchen Denkens unterſcheiden, wenn wir auch zunächſt von der Hörbarkeit derſelben abſtrahiren.

Drittens endlich iſt die Poeſie wirkliches Sprechen, das klingende Wort, das ſowohl ſeiner zeitlichen Dauer als auch ſeinem realen Klange nach geſtaltet ſeyn muß, und Zeitmaaß, Rhythmus, Wohlklang, Reim u. ſ. f. erforderlich macht.

1. Die poetiſche Vorſtellung.

Was in den bildenden Künſten die durch Stein und Farbe ausgedrückte ſinnlich ſichtbare Geſtalt, in der Muſik die beſeelte Harmonie und Melodie iſt, die äußerliche Weiſe nämlich, in welcher ein Inhalt kunſtgemäß erſcheint, das kann, wir müſſen immer wieder darauf zurückkommen, für den poetiſchen Ausdruck nur die Vorſtellung ſelber ſeyn. Die Kraft des dichteriſchen Bildens beſteht deshalb darin, daß die Poeſie ſich einen Inhalt innerlich, ohne zu wirklichen Außengeſtalten und Melodiegängen herauszugehn, geſtaltet, und damit die äußerliche Objektivität der übrigen Künſte zu einer innern macht, die der Geiſt, wie ſie im Geiſte iſt und bleiben ſoll, für das Vorſtellen ſelber äußert.

Wenn wir nun beim Dichteriſchen bereits einen Unterſchied zwiſchen dem urſprünglich Poetiſchen und einer ſpäteren Rekonſtruktion der Poeſie aus dem Proſaiſchen her feſtzuſtellen hatten, ſo tritt uns der gleiche Unterſchied auch hier wieder entgegen.

a) Die urſprüngliche Poeſie des Vorſtellens zerſcheidet ſich noch nicht in die Extreme des gewöhnlichen Bewußtſeyns, das einer Seits alles in Form unmittelbarer und damit zufälliger Einzelnheit vor ſich bringt, ohne das innerlich Weſentliche daran und das Erſcheinen deſſelben aufzufaſſen, anderer Seits das konkrete Daſeyn Theils in ſeine Unterſchiede zerlegt und in die Form abſtrakter Allgemeinheit erhebt, Theils zu verſtändigen Beziehungen und Synthesen dieſer Abſtrakta fortgeht, ſondern poetiſch iſt die Vorſtellung nur dadurch, daß ſie dieſe Extreme noch in unzerſchiedener Vermittelung hält, und dadurch in der gediegenen Mitte zwiſchen der gewöhnlichen Anſchauung und dem Denken ſtehen zu bleiben vermag.

Im Allgemeinen können wir das dichteriſche Vorſtellen als bildlich bezeichnen, inſofern es ſtatt des abſtrakten Weſens die konkrete Wirklichkeit deſſelben, ſtatt der zufälligen Exiſtenz eine ſolche Erſcheinung vor Augen führt, in welcher wir unmittelbar durch das Aeußere ſelbſt und deſſen Individualität, ungetrennt davon, das Subſtantielle erkennen, und ſomit den Begriff der Sache wie deren Daſeyn als ein und dieſelbe Totalität im Innern der Vorſtellung vor uns haben. In dieſer Rückſicht findet ein großer Unterſchied zwiſchen dem ſtatt, was uns die bildliche Vorſtellung giebt, und was uns ſonſt durch andere Ausdrucksweiſen klar wird. Es geht damit ähnlich wie mit dem Leſen. Sehen wir die Buchſtaben, welche Zeichen für Sprachlaute ſind, ſo verſtehen wir bei ihrer Betrachtung, ohne daß wir die Töne zu hören nöthig hätten, ſogleich das Geleſene; und nur ungeläufige Leſer müſſen ſich erſt die einzelnen Laute ausſprechen, um die Wörter verſtehen zu können. Was hier eine Ungeübtheit iſt, wird aber in der Poeſie das Schöne und Vortreffliche, indem ſie ſich nicht mit dem abſtrakten Verſtehen begnügt, und die Gegenſtände nur ſo in uns hervorruft, wie ſie in Form des Denkens und der bildloſen Allgemeinheit überhaupt in unſerem Gedächtniſſe ſind,

ſondern den Begriff in ſeinem Daſeyn, die Gattung in beſtimmter Individualität an uns kommen läßt. Dem gewöhnlichen verſtändigen Bewußtſeyn nach verſtehe ich beim Hören und Leſen mit dem Wort unmittelbar die Bedeutung, ohne ſie, d. h. ohne ihr Bild vor der Vorſtellung zu haben. Sagen wir z. B. „die Sonne“ oder „Morgens“, ſo iſt uns klar, was damit gemeint ſey, die Frühe und die Sonne ſelbſt aber wird uns nicht veranſchaulicht. Wenn es dagegen im Dichter heißt: „Als nun die dämmernde Eos mit Roſenfingern emporſtieg“, ſo iſt hier zwar der Sache nach daſſelbe ausgeſprochen; der poetiſche Ausdruck giebt uns aber mehr, da er dem Verſtehen auch noch eine Anſchauung von dem verſtandenen Objekte hinzufügt, oder vielmehr das bloße abſtrakte Verſtehen entfernt, und die reale Beſtimmtheit an die Stelle ſetzt. Ebenſo, wenn geſagt wird, „Alexander hat das perſiſche Reich beſiegt“, ſo iſt dieß allerdings dem Inhalte nach eine konkrete Vorſtellung, die mannigfaltige Beſtimmtheit derſelben aber, als „Sieg“ ausgedrückt, wird in eine einfache Abſtraktion bildlos zuſammengezogen, welche uns von der Erſcheinung und Realität deſſen, was Alexander Großes vollbracht hat, nichts vor die Anſchauung führt. Und ſo geht es mit Allem, was in der ähnlichen Weiſe ausgedrückt wird; wir verſtehen es, doch es bleibt fahl, grau, und nach Seiten des individuellen Daſeyns unbeſtimmt und abſtrakt. Die poetiſche Vorſtellung nimmt deshalb die Fülle der realen Erſcheinung in ſich hinein, und weiß dieſelbe mit dem Innern und Weſentlichen der Sache unmittelbar zu einem urſprünglichen Ganzen in Eins zu arbeiten.

Das Nächſte, was hieraus folgt, iſt das Intereſſe der poetiſchen Vorſtellung, beim Aeußeren, inſofern es die Sache in ihrer Wirklichkeit ausdrückt, zu verweilen, es für ſich der Betrachtung werth zu achten und ein Gewicht darauf zu legen. Die Poeſie iſt deshalb überhaupt in ihrem Ausdrucke umſchreibend: doch Umſchreibung iſt nicht das rechte Wort; denn wir

ſind, in Vergleich mit den abſtrakten Beſtimmungen, in welchen ein Inhalt ſonſt unſerm Verſtande geläufig iſt, Vieles als Umſchreibung zu nehmen gewohnt, was der Dichter nicht ſo gemeint hat, ſo daß von dem proſaiſchen Standpunkte aus die poetiſche Vorſtellung kann als ein Umweg und nutzloſer Ueberfluß angeſehn werden. Dem Dichter aber muß es darum zu thun ſeyn, mit ſeinem Vorſtellen ſich bei der Ausbreitung des realen Erſcheinens, in deſſen Schilderung er ſich ergeht, mit Vorliebe aufzuhalten. In dieſem Sinne theilt z. B. Homer jedem Helden ein Epitheton zu, und ſagt: „der fußſchnelle Achilles; die hellumſchienten Achäer; der helmumflatterte Hektor; Agamemnon, der Fürſt der Völker"; u. ſ. f. Der Name bezeichnet zwar ein Individuum, bringt aber als bloßer Name noch gar keinen weiteren Inhalt vor die Vorſtellung, ſo daß es noch weiterer Angaben zur beſtimmten Veranſchaulichung bedarf. Auch bei anderen Gegenſtänden, welche an und für ſich ſchon der Anſchauung angehören, wie Meer, Schiffe, Schwerdt u. ſ. f. giebt ein ähnliches Epitheton, das irgend eine weſentliche Qualität des beſtimmten Objekts auffaßt und darlegt, ein beſtimmteres Bild, und nöthigt uns dadurch, die Sache in konkreter Erſcheinung uns hinzuſtellen.

Von ſolcher eigentlichen Verbildlichung unterſcheidet ſich dann zweitens die uneigentliche, die ſchon eine weitere Differenz hervorbringt. Denn das eigentliche Bild ſtellt nur die Sache in der ihr zugehörigen Realität dar, der uneigentliche Ausdruck dagegen verweilt nicht unmittelbar bei dem Gegenſtande ſelbſt, ſondern geht zur Schilderung eines anderen zweiten über, durch welchen uns die Bedeutung des erſten klar und anſchaulich werden ſoll. Metaphern, Bilder, Gleichniſſe u. ſ. f. gehören zu dieſer Weiſe der poetiſchen Vorſtellung. Hier wird dem Inhalte, um den es zu thun iſt, noch eine davon verſchiedene Hülle hinzugefügt, welche Theils nur als Schmuck dient, Theils auch zur näheren Erklärung nicht vollſtändig kann genutzt werden, da ſie nur nach einer beſtimmten Seite hin

zu jenem erſten Inhalt gehört; wie Homer z. B. den Ajax, der nicht fliehen will, einem hartnäckigen Eſel vergleicht. Beſonders aber hat die orientaliſche Poeſie dieſe Pracht und Fülle in Bildern und Vergleichungen, da ihr ſymboliſcher Standpunkt einer Seits ein Umherſuchen nach Verwandtem nöthig macht, und bei der Allgemeinheit der Bedeutungen eine große Breite konkreter ähnlicher Erſcheinungen darbietet, anderer Seits bei der Erhabenheit des Anſchauens darauf führt, die ganze bunte Mannigfaltigkeit des Glänzendſten und Herrlichſten zum Schmucke des Einen allein zu verwenden, der als das einzig zu Preiſende für das Bewußtſeyn daſteht. Dieſe Gebilde der Vorſtellung gelten dann zugleich nicht als etwas, von dem wir wiſſen, daß es nur ein ſubjektives Thun und Vergleichen, und nichts für ſich Reales und Vorhandenes ſey, ſondern die Umwandelung alles Daſeyns zum Daſeyn der von der Phantaſie erfaßten und geſtalteten Idee iſt im Gegentheil ſo angeſehn, daß ſonſt nichts Anderes für ſich vorhanden iſt und ein Recht ſelbſtſtändiger Realität haben kann. Der Glaube an die Welt, wie wir ſie mit proſaiſchem Auge verſtändig betrachten, wird zu einem Glauben an die Phantaſie, für welche nur die Welt da iſt, die ſich das poetiſche Bewußtſeyn erſchaffen hat. Umgekehrt iſt es die romantiſche Phantaſie, die ſich gern metaphoriſch ausdrückt, weil in ihr das Aeußere für die in ſich zurückgezogene Subjektivität nur als ein Beiweſen und nicht als die adäquate Wirklichkeit ſelber gilt. Dieſes dadurch gleichſam uneigentliche Aeußere nun mit tiefer Empfindung, mit partikulärer Fülle der Anſchauung oder mit dem Humor der Kombination auszugeſtalten iſt ein Trieb, welcher die romantiſche Poeſie zu immer neuen Erfindungen befähigt und anreizt. Ihr iſt es dann nicht darum zu thun, ſich nur die Sache beſtimmt und anſchaulich vorzuſtellen, im Gegentheil der metaphoriſche Gebrauch dieſer weiter abliegenden Erſcheinungen wird für ſich ſelber Zweck; die Empfindung macht ſich zum Mittelpunkte, beglänzt ihre reiche

Umgebung, zieht ſie an ſich, verwendet ſie geiſtreich und witzig zu ihrem Schmuck, belebt ſie, und genießt ſich in dieſem Herüber und Hinüber, dieſem Einarbeiten und ſich Ergehn ihrer in ihrem Darſtellen.

b) Der poetiſchen Vorſtellungsweiſe zweitens ſteht die proſaiſche gegenüber. Bei dieſer nun kommt es nicht auf das Bildliche an, ſondern auf die Bedeutung als ſolche, welche ſie ſich zum Inhalte nimmt; wodurch das Vorſtellen zu einem bloßen Mittel wird, den Inhalt zum Bewußtſeyn zu bringen. Sie hat daher weder das Bedürfniß, uns die nähere Realität ihrer Objekte vor Augen zu ſtellen, noch, wie es beim uneigentlichen Ausdruck der Fall iſt, eine andere Vorſtellung, welche über das, was ausgedrückt werden ſoll, hinausgeht, in uns hervorzurufen. Zwar kann es auch in der Proſa nothwendig ſeyn, das Aeußere der Gegenſtände feſt und ſcharf zu bezeichnen, dieß geſchieht dann aber nicht der Bildlichkeit wegen, ſondern aus irgend einem beſonderen praktiſchen Zwecke. Im Allgemeinen können wir deshalb als Geſetz für die proſaiſche Vorſtellung einer Seits die Richtigkeit, anderer Seits die deutliche Beſtimmtheit und klare Verſtändlichkeit aufſtellen, während das Metaphoriſche und Bildliche überhaupt relativ immer undeutlich und unrichtig iſt. Denn in dem eigentlichen Ausdrucke, wie die Poeſie ihn in ihrer Bildlichkeit giebt, iſt die einfache Sache aus ihrer unmittelbaren Verſtändlichkeit in die reale Erſcheinung herübergeführt, aus der ſie ſoll erkannt werden, in dem uneigentlichen aber wird eine von der Bedeutung ſogar abliegende nur verwandte Erſcheinung zur Veranſchaulichung benutzt, ſo daß nun die proſaiſchen Kommentatoren der Poeten viel zu thun haben, ehe es ihnen gelingt, durch ihre verſtändigen Analyſen Bild und Bedeutung zu trennen, aus der lebendigen Geſtalt den abſtrakten Inhalt herauszuziehn, und dadurch dem proſaiſchen Bewußtſeyn das Verſtändniß poetiſcher Vorſtellungsweiſen eröffnen zu können. In der Poeſie dagegen iſt nicht nur die Rich-

tigkeit und unmittelbar mit dem einfachen Inhalt zuſammenfallende Angemeſſenheit das weſentliche Geſetz. Im Gegentheil, wenn die Proſa ſich mit ihren Vorſtellungen in dem gleichen Gebiete ihres Inhalts und in der abſtrakten Richtigkeit zu halten hat, ſo muß die Poeſie in ein anderes Element, in die Erſcheinung des Gehalts ſelbſt oder in andere verwandte Erſcheinungen hineinleiten. Denn eben dieſe Realität iſt es, welche für ſich auftreten und den Inhalt einer Seits zwar darſtellen, anderer Seits aber auch von dem bloßen Inhalte befreien ſoll, indem die Aufmerſamkeit gerade auf das erſcheinende Daſeyn geführt, und die lebendige Geſtalt dem theoretiſchen Intereſſe zum weſentlichen Zwecke gemacht wird.

c) Thun ſich dieſe poetiſchen Forderungen nun in einer Zeit hervor, in welcher die bloße Richtigkeit der proſaiſchen Vorſtellung ſchon zur gewohnten Norm geworden iſt, ſo hat die Poeſie, auch in Betreff auf ihre Bildlichkeit, eine ſchwierigere Stellung. In ſolchen Tagen nämlich iſt die durchgreifende Weiſe des Bewußtſeyns überhaupt die Trennung der Empfindung und Anſchauung von dem verſtändigen Denken, welches ſich den inneren und äußeren Stoff des Empfindens und Anſchauens entweder zum bloßen Anſtoß für das Wiſſen und Wollen oder zum dienſtbaren Material der Betrachtungen und Handlungen macht. Hier bedarf nun die Poeſie einer abſichtlicheren Energie, um ſich aus der gewohnten Abſtraktion des Vorſtellens in die konkrete Lebendigkeit einzuarbeiten. Erreicht ſie aber dieß Ziel, ſo erlöſt ſie ſich nicht nur von jener Trennung des Denkens, das auf's Allgemeine geht, und der Anſchauung und Empfindung, welche das Einzelne auffaſſen, ſondern befreit zugleich dieſe letzteren Formen ſowie deren Stoff und Inhalt aus ihrer bloßen Dienſtbarkeit, und führt ſie der Verſöhnung mit dem in ſich Allgemeinen ſiegreich entgegen. Da nun aber die poetiſche und proſaiſche Vorſtellungsweiſe und Weltanſchauung in Ein und demſelben Bewußtſeyn zuſammengebunden ſind, ſo iſt

hier eine Hemmung und Störung, ja ſogar ein Kampf beider möglich, den, wie z. B. unſere heutige Poeſie beweiſt, nur die höchſte Genialität zu ſchlichten vermag. Außerdem treten noch anderweitige Schwierigkeiten ein, von welchen ich nur in Bezug auf das Bildliche Einiges beſtimmter herausheben will. Wenn nämlich der proſaiſche Verſtand ſchon an die Stelle der urſprünglich dichteriſchen Vorſtellung getreten iſt, ſo erhält die Wiedererweckung des Poetiſchen, ſowohl was den eigentlichen Ausdruck, als auch was das Metaphoriſche angeht, leicht etwas Geſuchtes, das ſelbſt da, wo es nicht als wirkliche Abſichtlichkeit erſcheint, ſich dennoch zu jener unmittelbar treffenden Wahrheit kaum wieder zurückzuverſetzen im Stande iſt. Denn Vieles, was in früheren Zeiten noch friſch war, wird durch den wiederholten Gebrauch und die dadurch entſtandene Gewohnheit nach und nach ſelber gewöhnlich und geht in die Proſa über. Will nun die Poeſie ſich mit neuen Erfindungen hervorthun, ſo geräth ſie oft wider Willen in ihren ſchildernden Beiwörtern, Umſchreibungen u. ſ. f., wenn auch nicht in's Uebertriebene und Ueberladene, doch in's Gekünſtelte, Verzierlichende, geſucht Pikante und Präciöſe, das nicht aus einfacher und geſunder Anſchauung und Empfindung hervorgeht, ſondern die Gegenſtände in einem gemachten, auf den Effekt berechneten Lichte erblickt, und ihnen dadurch nicht ihre natürliche Farbe und Beleuchtung läßt. Mehr noch iſt dieß nach der Seite hin der Fall, daß mit der eigentlichen Vorſtellungsweiſe überhaupt die metaphoriſche vertauſcht wird, welche ſich ſodann genöthigt ſieht, die Proſa zu überbieten, und um ungewöhnlich zu ſeyn allzu ſchnell in's Raffiniren und Haſchen nach Wirkungen kommt, die noch nicht verbraucht ſind.

2. Der ſprachliche Ausdruck.

Indem ſich nun aber die dichteriſche Phantaſie von der Erfindungsart jedes anderen Künſtlers dadurch unterſcheidet, daß

ſie ihre Gebilde in Worte kleiden und durch die Sprache mittheilen muß, ſo hat ſie die Pflicht, von Anfang an alle ihre Vorſtellungen ſo einzurichten, daß ſie ſich auch durch die Mittel, welche der Sprache zu Gebote ſtehn, vollſtändig kundgeben laſſen. Ueberhaupt iſt das Poetiſche erſt dichteriſch im engeren Sinne, wenn es ſich zu Worten wirklich verkörpert und ausrundet.

Dieſe ſprachliche Seite der Dichtkunſt nun könnte uns Stoff zu unendlich weitſchichtigen und verwickelten Erörterungen darbieten, welche ich jedoch, um noch für die wichtigeren Gegenſtände, die vor uns liegen, Raum zu gewinnen, übergehn muß, und deshalb nur die weſentlichſten Geſichtspunkte ganz kurz zu berühren gedenke.

a) Die Kunſt ſoll uns in allen Beziehungen auf einen anderen Boden ſtellen, als der iſt, welchen wir in unſerem gewöhnlichen Leben, ſowie in unſerem religiöſen Vorſtellen und Handeln und in den Spekulationen der Wiſſenſchaft einnehmen. In Betreff auf ſprachlichen Ausdruck vermag ſie dieß nur, inſofern ſie auch eine andere Sprache führt, als wir ſonſt ſchon in jenen Sphären gewohnt ſind. Sie hat deshalb nicht nur auf der einen Seite das in ihrer Ausdrucksweiſe zu vermeiden, was uns in das bloß Alltägliche und Triviale der Proſa herunterziehn würde, ſondern darf auf der anderen Seite auch nicht in den Ton und die Redeweiſe der religiöſen Erbaulichkeit, oder der wiſſenſchaftlichen Spekulation verfallen. Vor allem muß ſie die ſcharfen Sonderungen und Relationen des Verſtandes, die Kategorien des Denkens, wenn ſie ſich aller Anſchaulichkeit entkleidet haben, die philoſophiſchen Formen der Urtheile und Schlüſſe u. ſ. f. von ſich fern halten, weil dieſe Formen uns ſogleich aus dem Gebiete der Phantaſie in ein anderes Feld hineinverſetzen. Doch läßt ſich in allen dieſen Rückſichten die Grenzlinie, an welcher die Poeſie aufhört und das Proſaiſche

beginnt, nur ſchwer ziehen und iſt überhaupt mit feſter Genauigkeit im Allgemeinen nicht anzugeben.

b) Gehn wir daher ſogleich zu den beſondern Mitteln fort, deren ſich die poetiſche Sprache zur Erfüllung ihrer Aufgabe bedienen kann, ſo laſſen ſich folgende herausheben.

α) Erſtens giebt es einzelne, der Poeſie vorzugsweiſe eigenthümliche Wörter und Bezeichnungen, ſowohl nach Seiten der Veredlung, als auch der komiſchen Erniedrigung und Uebertreibung. Daſſelbe findet in Anſehung auf Zuſammenſetzung verſchiedener Wörter, auf beſtimmte Flexionsformen und dergleichen mehr ſtatt. Hier kann die Poeſie Theils am Alterthümlichen und dadurch im gewöhnlichen Leben Ungebräuchlicheren feſthalten, Theils ſich vornehmlich als vorwärts ſchreitende Sprachbildnerin erweiſen, und darin, wenn ſie nur nicht gegen den Genius der Sprache handelt, von großer Kühnheit der Erfindung ſeyn.

β) Ein weiterer Punkt zweitens betrifft die Wortſtellung. In dieſes Feld gehören die ſogenannten Redefiguren, inſoweit ſich dieſelben nämlich auf die ſprachliche Einkleidung als ſolche beziehn. Ihr Gebrauch jedoch führt leicht in das Rhetoriſche und Deklamatoriſche im ſchlechten Sinne des Worts, und zerſtört die individuelle Lebendigkeit, wenn dieſe Formen eine allgemeine, nach Regeln gemachte Ausdrucksweiſe an die Stelle des eigenthümlichen Erguſſes der Empfindung und der Leidenſchaft ſetzen, und dadurch beſonders das Gegentheil jener innigen, wortkargen, fragmentariſchen Aeußerung bilden, deren Gemüthstiefe nicht viel Redens zu machen weiß, und dadurch beſonders in der romantiſchen Poeſie zur Schilderung in ſich gedrungener Seelenzuſtände von großer Wirkſamkeit iſt. Im Allgemeinen aber bleibt die Wortſtellung eines der reichhaltigſten äußeren Mittel der Poeſie.

γ) Drittens endlich wäre noch des Periodenbaues Erwähnung zu thun, welcher die übrigen Seiten in ſich hineinnimmt, und durch die Art ſeines einfachen oder verwickelteren

Verlaufs, ſeiner unruhigen Abgeriſſenheit und Zerſtückelung, oder ſeines ſtillen Hinfließens, Fortfluthens und Stürmens ſehr viel zum Ausdruck der jedesmaligen Situation, Empfindungsweiſe und Leidenſchaft beitragen kann. Denn nach allen dieſen Seiten muß das Innere in die äußere ſprachliche Darſtellung hineinſcheinen und deren Charakter beſtimmen.

c) In der Anwendung der eben genannten Mittel laſſen ſich drittens die ähnlichen Stadien unterſcheiden, welche wir ſchon in Rückſicht auf die poetiſche Vorſtellung bemerklich gemacht haben.

α) Die dichteriſche Diktion nämlich kann einer Seits unter einem Volke zu einer Zeit lebendig werden, in welcher die Sprache noch nicht ausgebildet iſt, ſondern erſt durch die Poeſie ſelbſt ihre eigentliche Entwickelung erhält. Dann iſt die Rede des Dichters, als Ausſprechen des Innern überhaupt, ſchon etwas Neues, das für ſich Verwunderung erweckt, indem ſich durch die Sprache das bisher Unenthüllte offenbar macht. Dieß neue Schaffen erſcheint als das Wunder einer Gabe und Kraft, deren Gewohnheit noch nicht eingetreten iſt, ſondern zum Staunen des Menſchen das tief in der Bruſt Verſchloſſene zum erſten Male ſich frei entfalten läßt. — In dieſem Falle iſt die Macht der Aeußerung, das Machen der Sprache, nicht aber die vielſeitige Bildung und Ausbildung derſelben die Hauptſache, und die Diktion bleibt ihrer Seits ganz einfach. Denn es kann in ſo frühen Tagen weder eine Geläufigkeit des Vorſtellens, noch ein mannigfaches Herüber- und Hinüberwenden des Ausdrucks vorhanden ſeyn, ſondern was dargeſtellt werden ſoll, giebt ſich in kunſtloſer Unmittelbarkeit der Bezeichnung kund, die noch nicht zu feinen Abſchattungen, Uebergängen, Vermittelungen und den übrigen Vorzügen einer ſpäteren Kunſtgeſchicklichkeit vorgedrungen iſt, da hier der Dichter in der That der Erſte iſt, welcher der Nation gleichſam den Mund öffnet, der Vorſtellung zur Sprache und durch dieſe zu Vorſtellungen verhilft. Sprechen

iſt dann, ſo zu ſagen, noch nicht das gemeine Leben, und die Poeſie darf ſich noch zu friſcher Wirkung alles deſſen bedienen, was ſich ſpäter als Sprache des gemeinen Lebens mehr und mehr aus der Kunſt ausſcheidet. In dieſer Rückſicht kann uns z. B. die Ausdrucksweiſe Homer's für unſere Zeit ganz gewöhnlich vorkommen; für jede Vorſtellung ſteht das eigentliche Wort da, uneigentlicher Ausdrücke finden ſich wenige, und wenn auch die Darſtellung große Ausführlichkeit hat, ſo bleibt doch die Sprache ſelbſt höchſt einfach. In der ähnlichen Weiſe wußte Dante gleichfalls ſeinem Volke eine lebendige Sprache der Poeſie zu erſchaffen, und bekundete auch in dieſer Hinſicht die kühne Energie ſeines erfinderiſchen Genius.

β) Wenn ſich nun aber zweitens der Kreis der Vorſtellungen mit der eintretenden Reflexion erweitert, die Verknüpfungsweiſen ſich vermannigfachen, die Fertigkeit, in ſolchem Vorſtellungsgange fortzugehn, wächſt, und nun auch der ſprachliche Ausdruck ſich zu völliger Geläufigkeit ausbildet, ſo erhält die Poeſie eine nach Seiten der Diktion durchaus veränderte Stellung. Dann nämlich hat ein Volk bereits eine ausgeprägte proſaiſche Sprache des gewöhnlichen Lebens, und der poetiſche Ausdruck muß nun, um Intereſſe zu erregen, von jener gewöhnlichen Sprache abweichen und auf's Neue gehoben und geiſtreich gemacht werden. Im alltäglichen Daſeyn iſt die Zufälligkeit des Augenblicks der Grund des Sprechens, ſoll aber ein Werk der Kunſt hervorkommen, ſo muß, ſtatt augenblicklicher Empfindung, die Beſonnenheit eintreten, und ſelbſt der Enthuſiasmus der Begeiſterung darf ſich nicht gehen laſſen, ſondern das Produkt des Geiſtes muß ſich aus der künſtleriſchen Ruhe entwickeln und in der Stimmung eines klar überſchauenden Sinnens ſich ausgeſtalten. In frühſten Epochen der Poeſie wird dieſe Sammlung und Ruhe ſchon durch das Dichten und Sprechen ſelber angekündigt, in ſpäteren Tagen dagegen hat ſich das Bilden und Machen in dem Unterſchiede darzuthun, welchen der poetiſche

Ausdruck dem proſaiſchen gegenüber erhält. In dieſer Rückſicht ſind die Gedichte der auch proſaiſch bereits gebildeten Zeiten von denen urſprünglich poetiſcher Epochen und Völker weſentlich unterſchieden.

Hierin nun aber kann die dichteriſche Produktion ſoweit gehn, daß ihr dieß Machen des Ausdrucks zu einer Hauptſache wird, und ihr Augenmerk weniger auf die innerliche Wahrheit als auf die Bildung, die Glätte, Eleganz und den Effekt der ſprachlichen Seite gerichtet bleibt. Dieß iſt dann die Stelle, wo das Rhetoriſche und Deklamatoriſche, deſſen ich vorhin ſchon erwähnte, ſich in einer die innere Lebendigkeit der Poeſie zerſtörenden Weiſe ausbildet, indem die geſtaltende Beſonnenheit ſich als Abſichtlichkeit kund giebt, und eine ſelbſtbewußt geregelte Kunſt die wahre Wirkung, die abſichtslos und unſchuldig ſeyn und ſcheinen muß, verkümmert. Ganze Nationen haben faſt keine andere als ſolche rhetoriſche Werke der Poeſie hervorzubringen verſtanden. So klingt z. B. die lateiniſche Sprache ſelbſt bei Cicero noch naiv und unbefangen genug; bei den römiſchen Dichtern aber, bei Virgil, Horaz z. B. fühlt ſich ſogleich die Kunſt als etwas nur Gemachtes, abſichtlich Gebildetes heraus; wir erkennen einen proſaiſchen Inhalt, der bloß mit äußerlichem Schmuck angethan iſt, und einen Dichter, welcher in ſeinem Mangel an urſprünglichem Genius nun in dem Gebiete ſprachlicher Geſchicklichkeit und rhetoriſcher Effekte einen Erſatz für das zu finden ſucht, was ihm an eigentlicher Kraft und Wirkung des Erfindens und Ausarbeitens abgeht. Auch die Franzoſen in der ſogenannten klaſſiſchen Zeit ihrer Litteratur haben eine ähnliche Poeſie, für welche ſich dann beſonders Lehrgedichte und Satyren als beſonders paſſend erweiſen. Hier finden die vielen rhetoriſchen Figuren ihren vornehmlichſten Platz, der Vortrag aber bleibt ihnen zum Trotz im Ganzen dennoch proſaiſch, und die Sprache wird höchſtens bilderreich und geſchmückter; etwa wie Herder's oder Schiller's Diktion. Dieſe letzteren

Schriftſteller aber wendeten ſolch eine Ausdrucksweiſe hauptſächlich zum Behufe der proſaiſchen Darſtellung an, und wußten dieſelbe durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdrucks erlaubt und erträglich zu machen. Auch die Spanier ſind nicht ganz von dem Prunken mit einer abſichtlichen Kunſt der Diktion freizuſprechen. Ueberhaupt haben die ſüdlichen Nationen, die Spanier und Italiener z. B., und vor ihnen ſchon die muhamedaniſchen Araber und Perſer eine große Breite und Weitſchweifigkeit in Bildern und Vergleichen. Bei den Alten, beſonders beim Homer geht der Ausdruck immer glatt und ruhig fort, bei dieſen Völkern dagegen iſt es eine ſprudelnde Anſchauung, deren Fülle, bei ſonſtiger Ruhe des Gemüths, ſich nun auszubreiten beſtrebt, und in dieſer theoretiſchen Arbeit einem ſtreng ſondernden, bald ſpitzfindig klaſſificirenden, bald witzig, geiſtreich und ſpielend verknüpfenden Verſtande unterworfen wird.

γ) Der wahrhaft poetiſche Ausdruck hält ſich ſowohl von jener bloß deklamatoriſchen Rhetorik als auch von dieſem Pompe und witzigem Spiel der Diktion, obſchon ſich darin die freie Luſt des Machens in ſchöner Weiſe manifeſtiren kann, inſoweit zurück, als dadurch die innere Naturwahrheit gefährdet und das Recht des Inhalts in der Bildung des Sprechens und Ausſprechens vergeſſen wird. Denn die Diktion darf ſich nicht für ſich verſelbſtſtändigen und zu dem Theile der Poeſie machen wollen, auf den es eigentlich und ausſchließlich ankomme. Ueberhaupt darf auch in ſprachlicher Rückſicht das beſonnen Gebildete nie den Eindruck der Unbefangenheit verlieren, ſondern muß immer noch den Anſchein geben, gleichſam wie von ſelber aus dem innern Keime der Sache emporgewachſen zu ſeyn.

3. Die Verſifikation.

Die dritte Seite endlich der poetiſchen Ausdrucksweiſe wird dadurch nothwendig, daß ſich die dichteriſche Vorſtellung nicht

nur in Worte kleidet, ſondern zum wirklichen Sprechen fortgeht, und damit auch in das ſinnliche Element des Klingens der Sprachlaute und Wörter herübertritt. Dieß führt uns zu dem Gebiete der Verſifikation. Verſificirte Proſa giebt zwar noch keine Poeſie, ſondern nur Verſe, wie der bloß poetiſche Ausdruck bei ſonſtiger proſaiſcher Behandlung nur eine poetiſche Proſa zu Wege bringt, dennoch aber iſt Metrum oder Reim, als der erſte und einzige ſinnliche Duft für die Dichtung ſchlechthin erforderlich, ja nothwendiger ſelbſt als eine bilderreiche ſogenannte ſchöne Diktion.

Die kunſtvolle Ausbildung dieſes ſinnlichen Elementes kündigt uns nämlich ſogleich, wie es auch die Poeſie verlangt, ein anderes Bereich, einen anderen Boden an, den wir erſt betreten können, wenn wir die praktiſche und theoretiſche Proſa des gemeinen Lebens und Bewußtſeyns verlaſſen haben, und nöthigt den Dichter, ſich außerhalb der Schranken des gewöhnlichen Sprechens zu bewegen, und ſeine Expoſitionen nur den Geſetzen und Forderungen der Kunſt gemäß zu bilden. Nur eine ganz oberflächliche Theorie hat deshalb die Verſifikation aus dem Grunde, daß ſie gegen die Natürlichkeit verſtoße, verbannen wollen. Leſſing zwar, in ſeiner Oppoſition gegen das falſche Pathos des franzöſiſchen Alexandriners, verſuchte vornehmlich in die Tragödie die proſaiſche Redeweiſe als die paſſendere einzuführen, und Schiller und Göthe ſind ihm in ihren erſten tumultuariſchen Werken im Naturdrang eines mehr ſtoffartigen Dichtens in dieſem Principe gefolgt. Leſſing ſelber aber hat ſich in ſeinem Nathan endlich doch dem Jambus wieder zugewendet, Schiller verließ ebenſo ſchon mit dem Don Karlos den bisher betretenen Weg, und auch Göthen genügte die frühere proſaiſche Behandlung ſeiner Iphigenie und des Taſſo ſo wenig, daß er ſie im Lande der Kunſt ſelbſt, ſowohl dem Ausdruck als der proſodiſchen Seite nach, durchweg zu jener reineren Form umſchmolz, durch welche dieſe Werke immer von Neuem zur Bewunderung hinreißen.

Allerdings ſcheint die Künſtlichkeit des Versmaaßes oder der Reimverſchlingungen ein hartes Band der innern Vorſtellungen mit dem Elemente des Sinnlichen zu ſeyn, härter als in der Malerei die Farben. Denn die Außendinge und die menſchliche Geſtalt ſind ihrer Natur nach gefärbt, und das Farbloſe eine erzwungene Abſtraktion; die Vorſtellung dagegen hat mit den Sprachlauten, die zu bloß willkührlichen Zeichen der Mittheilung gebraucht werden, nur einen ſehr weit abliegenden oder gar keinen innern Zuſammenhang, ſo daß die hartnäckigen Forderungen der proſodiſchen Geſetze leicht als eine Feſſel der Phantaſie erſcheinen können, durch welche es dem Dichter nicht mehr möglich wird, ſeine Vorſtellungen ganz ſo mitzutheilen, wie ſie ihm innerlich vorſchweben. Uebt deshalb auch das rhythmiſche Hinſtrömen und der melodiſche Klang des Reims einen unbeſtreitbaren Zauber aus, ſo würde es doch zuviel verlangt ſeyn, um dieſes ſinnlichen Reizes willen oft die beſten poetiſchen Empfindungen und Vorſtellungen aufgeopfert zu finden. Doch auch dieſer Einwand hält nicht Stich. Einer Seits nämlich erweiſt es ſich ſchon als unwahr, daß die Verſifikation nur ein Hemmniß für den freien Erguß ſey. Das echte Kunſttalent bewegt ſich überhaupt in ſeinem ſinnlichen Material wie in ſeinem eigentlichſten heimiſchen Elemente, das ihn, ſtatt hinderlich und drückend zu ſeyn, im Gegentheil hebt und trägt. So ſehen wir in der That auch alle große Poeten in dem ſelbſterſchaffenen Zeitmaaß, Rhythmus und Reim frei und ſelbſtgewiß einherſchreiten, und nur bei Ueberſetzungen wird das Befolgen der gleichen Metra, Aſſonanzen u. ſ. f. häufig ein Zwang und eine künſtliche Quälerei. In der freien Poeſie aber giebt außerdem die Nöthigung, den Ausdruck der Vorſtellungen herüber und hinüber zu wenden, zuſammenzuziehn, auszubreiten, dem Dichter ebenſoſehr neue Gedanken, Einfälle und Erfindungen, welche ihm ohne ſolch einen Anſtoß nicht gekommen wären. Doch auch abgeſehen von dieſem relativen Vortheil gehört nun

einmal das ſinnliche Daſeyn, in der Poeſie das Klingen der Worte, von Hauſe aus zur Kunſt, und darf nicht ſo formlos und unbeſtimmt bleiben, wie es in der unmittelbaren Zufälligkeit des Sprechens vorhanden iſt, ſondern muß lebendig gebildet erſcheinen, und wenn es auch in der Poeſie als äußerliches Mittel bloß mitklingt, doch als Zweck für ſich behandelt und dadurch eine in ſich harmoniſch begrenzte Geſtalt werden. Dieſe Aufmerkſamkeit, die dem Sinnlichen geſchenkt wird, fügt, wie in aller Kunſt, zum Ernſte des Inhalts noch eine andere Seite hinzu, durch welche dieſer Ernſt zugleich auch entfernt, der Dichter und Hörer davon befreit, und ebendamit in eine Sphäre hinübergehoben wird, welche in erheiternder Anmuth darüberſteht. In der Malerei und Skulptur nun iſt dem Künſtler für die Zeichnung und Färbung der menſchlichen Glieder, der Felſen, Bäume, Wolken, Blumen die Form als ſinnliche und räumliche Begrenzung gegeben, und auch in der Architektur ſchreiben die Bedürfniſſe und Zwecke, für welche gebaut wird, Mauern, Wände, Dächer u. ſ. f. eine mehr oder weniger beſtimmte Norm vor. Aehnliche feſte Beſtimmungen hat die Muſik in den an und für ſich nothwendigen Grundgeſetzen der Harmonie. In der Dichtkunſt aber iſt das ſinnliche Klingen der Wörter in ihrer Zuſammenſtellung zunächſt ungebunden, und der Dichter erhält die Aufgabe, ſich dieſe Regelloſigkeit zu einer ſinnlichen Umgrenzung zu ordnen, und ſich damit gleichſam eine Art von feſterem Kontur und klingendem Rahmen für ſeine Konceptionen und deren Struktur und ſinnliche Schönheit hinzuzeichnen.

Wie nun in der muſikaliſchen Deklamation der Rhythmus und die Melodie den Charakter des Inhalts in ſich aufnehmen und demſelben angemeſſen ſeyn müſſen, ſo iſt auch die Verſifikation eine Muſik, welche, obgleich in entfernter Weiſe, doch ſchon jene dunkle aber zugleich beſtimmte Richtung des Ganges und Charakters der Vorſtellungen in ſich wiedertönen läßt Nach dieſer Seite hin muß das Versmaaß den allgemeinen Ton und

geiſtigen Hauch eines ganzen Gedichtes angeben; und es iſt nicht gleichgültig, ob z. B. Jamben, Trochäen, Stanzen, alcäiſche oder andere Strophen zur äußeren Form genommen werden.

Was die nähere Eintheilung betrifft, ſo ſind es vornehmlich zwei Syſteme, deren Unterſchied von einander wir zu beleuchten haben.

Das Erſte iſt die rhythmiſche Verſifikation, welche auf der beſtimmten Länge und Kürze der Wortſylben, ſowie auf deren mannigfach figurirten Zuſammenſtellung und zeitlichen Fortbewegungen beruht.

Die zweite Seite dagegen macht das Herausheben des Klangs als ſolchen aus, ſowohl in Rückſicht auf einzelne Buchſtaben, Konſonanten oder Vokale, als auch in Anſehung ganzer Sylben und Wörter, deren Figuration Theils nach dem Geſetze gleichmäßiger Wiederholung des gleichen oder ähnlichen Klanges, Theils nach der Regel ſymmetriſcher Abwechſelung geordnet wird. Hieher gehören die Alliteration, die Aſſonanz und der Reim.

Beide Syſteme ſtehen in enger Verbindung mit der Proſodie der Sprache, ſey es nun, daß dieſelbe mehr in der natürlichen Länge und Kürze der Sylben von Hauſe aus ihren Grund finde, oder auf dem Verſtandesaccent, den die Bedeutſamkeit der Sylben hervorbringt, beruhe.

Drittens endlich laſſen ſich der rhythmiſche Fortgang und das für ſich geſtaltete Klingen auch verbinden; indem jedoch das koncentrirt herausgehobene Tonecho des Reims ſtark in's Ohr fällt, und ſich dadurch überwiegend über das bloß zeitliche Moment der Dauer und Fortbewegung geltend macht, ſo muß in ſolcher Verknüpfung die rhythmiſche Seite zurücktreten, und die Aufmerkſamkeit für ſich weniger beſchäftigen.

a. Die rhythmiſche Verſifikation.

In Betreff auf das reimlos rhythmiſche Syſtem ſind folgende Punkte die wichtigſten:

Erſtens das feſte Zeitmaaß der Sylben in dem einfachen Unterſchiede der Längen oder Kürzen, ſowie deren mannigfaltige Zuſammenſtellung zu beſtimmten Verhältniſſen und Versmaaßen.

Zweitens die rhythmiſche Belebung durch Accent, Cäſur und Gegenſtoß des Vers- und Wort-Accents.

Drittens die Seite des Wohlklangs, welche innerhalb dieſer Bewegung durch das Tönen der Wörter hervorkommen kann, ohne ſich zu Reimen zuſammenzuziehn.

α) Für das Rhythmiſche, welches nicht das iſolirter herausgenommene Klingen als ſolches, ſondern die zeitliche Dauer und Bewegung zur Hauptſache macht, bildet nun

$\alpha\alpha$) den einfachen Ausgangspunkt, die natürliche Länge und Kürze der Sylben, zu deren einfachem Unterſchiede die Sprachlaute ſelbſt, die auszuſprechenden Buchſtaben, Konſonanten und Vokale, die Elemente abgeben.

Natürlich lang ſind vor Allem die Diphthongen Ai, Oi, Ae u. ſ. f., weil ſie in ſich ſelbſt, was auch die neueren Schulmeiſter ſagen mögen, ein konkretes, gedoppeltes Tönen ſind, das ſich zuſammenfaßt, wie unter den Farben das Grün. Ebenſo die langaushallenden Vokale. Zu ihnen geſellt ſich als drittes Princip die ſchon dem Sanskrit, ſowie dem Griechiſchen und Lateiniſchen eigenthümliche Poſition. Stehen nämlich zwiſchen zwei Vokalen zwei oder mehrere Konſonanten, ſo bilden dieſe offenbar für das Sprechen einen ſchwierigeren Uebergang; das Organ braucht, um über die Konſonanten wegzukommen, zur Artikulation eine längere Zeit und bringt ein Verweilen hervor, das nun, dem kurzen Vokale zum Trotz, die Sylbe, wenn auch nicht gedehnt, dennoch rhythmiſch lang werden läßt. Sage ich z. B.: mentem nec secus, ſo iſt der Fortgang von dem einen Vokal zum anderen in mentem und nec nicht ſo einfach und leicht als in secus. Die neueren Sprachen halten dieſen letztern Unterſchied nicht feſt, ſondern machen, wenn ſie nach Längen

und Kürzen rechnen, andere Kriterien geltend. Doch werden dadurch die der Poſition ohnerachtet als kurz gebrauchten Sylben wenigſtens oft genug hart gefunden, da ſie die ſchnellere Bewegung, die gefordert iſt, hindern.

Im Unterſchiede jener Längen durch Diphthongen, lange Vokale und Poſition erweiſen ſich dagegen als von Natur kurz die Sylben, welche durch kurze Vokale gebildet ſind, ohne daß ſich zwiſchen den erſten und nächſtfolgenden zwei oder mehrere Konſonanten ſtellen.

ββ) Da nun die Wörter Theils als vielſylbig ſchon in ſich ſelbſt eine Mannigfaltigkeit von Längen und Kürzen ſind, Theils, obwohl einſylbig, doch mit anderen Wörtern in Verbindung geſetzt werden, ſo entſteht dadurch zunächſt eine durch kein feſtes Maaß beſtimmte, zufällige Abwechſelung verſchiedenartiger Sylben und Wörter. Dieſe Zufälligkeit zu regeln iſt nun ganz ebenſo die Pflicht der Poeſie, als es die Aufgabe der Muſik war, die ordnungsloſe Dauer der einzelnen Töne durch die Einheit des Zeitmaaßes genau zu beſtimmen. Die Poeſie ſtellt ſich daher beſondere Zuſammenſetzungen von Längen und Kürzen als das Geſetz auf, nach welchem ſich in Rückſicht auf Zeitdauer die Folge der Sylben zu richten habe. Was wir dadurch zunächſt erhalten, ſind die verſchiedenen Zeitverhältniſſe. Das einfachſte iſt hier das Verhältniß des Gleichen zu einander, als z. B. der Daktylus und Anapäſt, in welchen ſich ſodann die Kürzen nach beſtimmten Geſetzen wieder zu Längen zuſammenziehn dürfen (Spondeus). Zweitens ſodann kann ſich eine lange Sylbe neben eine kurze ſtellen, ſo daß ſchon ein tieferer Unterſchied der Dauer, wenn auch in der einfachſten Geſtalt, hervorkommt, wie im Jambus und Trochäus. Verwickelter ſchon wird die Zuſammenſetzung, wenn zwiſchen zwei lange Sylben ſich eine kurze einſchiebt, oder zweien langen eine kurze vorausgeht, wie beim Creticus und Bacchius.

γγ) Dergleichen einzelne Zeitverhältniſſe aber würden

wiederum dem regelloſen Zufalle Thür und Thor öffnen, wenn ſie in ihrer bunten Verſchiedenheit willkührlich auf einander folgen dürften. Denn einer Seits wäre dadurch in der That der ganze Zweck der Geſetzmäßigkeit in dieſen Verhältniſſen zerſtört, nämlich die geregelte Folge der langen und kurzen Sylben, anderer Seits fehlte es auch durchaus an einer Beſtimmtheit für Anfang, Ende und Mitte, ſo daß die hiedurch von Neuem heraustretende Willkühr ganz dem widerſtreben würde, was wir oben ſchon bei Betrachtung des muſikaliſchen Zeitmaaßes und Taktes über das Verhältniß des vernehmenden Ich zur Zeitdauer der Töne feſtgeſtellt haben. Das Ich fordert eine Sammlung in ſich, eine Rückkehr aus dem ſteten Fortfließen in der Zeit, und vernimmt dieſelbe nur durch beſtimmte Zeiteinheiten und deren ebenſo markirtes Anheben als geſetzmäßiges Aufeinanderfolgen und Abſchließen. Dieß iſt der Grund, weshalb auch die Poeſie die einzelnen Zeitverhältniſſe drittens zu Verſen aneinander reiht, welche in Rückſicht auf Art und Anzahl der Füße, ſowie auf Anfang, Fortgang und Schluß ihre Regel erhalten. Der jambiſche Trimeter z. B. beſteht aus ſechs jambiſchen Füßen, von denen je zwei wieder eine jambiſche Dipodie bilden; der Hexameter aus ſechs Daktylen, die ſich an beſtimmten Stellen wieder zu Spondeen zuſammenziehn dürfen; u. ſ. f. Indem es nun aber ſolchen Verſen geſtattet iſt, ſich in der gleichen oder ähnlichen Weiſe ſtets wieder von neuem zu wiederholen, ſo tritt in Rückſicht auf dieſe Aufeinanderfolge wiederum Theils eine Unbeſtimmtheit in Anſehung des feſten letzten Abſchluſſes, Theils eine Monotonie, und dadurch ein fühlbarer Mangel an innerlich mannigfaltiger Struktur hervor. Um dieſem Uebelſtande abzuhelfen iſt die Poeſie endlich zur Erfindung von Strophen und deren verſchiedenartiger Organiſation beſonders für den lyriſchen Ausdruck fortgegangen. Hieher gehört z. B. ſchon das elegiſche Versmaaß der Griechen; ferner die alcäiſche und ſapphiſche Strophe, ſowie was Pindar und die

berühmten dramatiſchen Dichter in den lyriſchen Ergüſſen und ſonſtigen Betrachtungen der Chöre Kunſtreiches ausgebildet haben.

Wie ſehr nun aber in Betreff auf das Zeitmaaß Muſik und Poeſie die ähnlichen Bedürfniſſe befriedigen, ſo dürfen wir doch die Unterſchiedenheit beider nicht unerwähnt laſſen. Die wichtigſte Abweichung bringt hier der Takt hervor. Man hat deshalb vielfach hin und her geſtritten, ob eine eigentlich taktmäßige Wiederholung der gleichen Zeitabſchnitte für die Metra der Alten anzunehmen ſey oder nicht. Im Allgemeinen läßt ſich behaupten, daß die Poeſie, welche das Wort zum bloßen Mittheilungsmittel macht, ſich in Anſehung der Zeit dieſer Mittheilung nicht einem abſolut feſten Maaße für die Fortbewegung in ſo abſtrakter Weiſe unterwerfen dürfe, als dieß in dem muſikaliſchen Takte der Fall iſt. In der Muſik iſt der Ton das Verklingende, Haltloſe, das einer Feſtigkeit, wie der Takt ſie hereinbringt, ſchlechthin bedarf, die Rede aber braucht dieß Feſte nicht, weil ſie einer Seits in der Vorſtellung ſelbſt ihren Anhalt hat, und anderer Seits ſich überhaupt nicht vollſtändig in das Aeußerliche des Klingens und Verklingens hineinlegt, ſondern gerade die innere Vorſtellung zu ihrem weſentlichen Kunſtelemente behält. Deshalb findet in der That die Poeſie unmittelbar in den Vorſtellungen und Empfindungen, welche ſie klar in Worten ausſpricht, die ſubſtantiellere Beſtimmung für das Maaß des Einhaltens, Forteilens, Verweilens, Zögerns u. ſ. f., wie denn auch die Muſik ſelbſt im Recitativ ſchon der bewegungsloſen Gleichheit des Taktes ſich zu entheben anfängt. Wollte ſich deshalb das Metrum ganz der Geſetzgebung des Taktes beugen, ſo wäre der Unterſchied zwiſchen Muſik und Poeſie, in dieſer Sphäre wenigſtens, durchweg ausgelöſcht, und das Element der Zeit würde ſich überwiegender, als die Poeſie es ihrer ganzen Natur nach geſtatten darf, geltend machen. Dieß läßt ſich als Grund für die Forderung hinſtellen, daß in der Poeſie wohl ein Zeitmaaß aber kein Takt herrſchen, ſondern

dem Sinn und der Bedeutung der Worte die relativ durchgreifendere Macht über dieſe Seite bleiben müſſe. Betrachten wir in dieſer Beziehung die beſonderen Versmaaße der Alten näher, ſo ſcheint freilich der Hexameter am meiſten ſich einer taktmäßig ſtrengen Fortbewegung, wie z. B. der alte Voß beſonders ſie forderte, zu fügen, indeſſen wird im Hexameter eine ſolche Annahme ſchon durch die Katalexis des letzten Fußes verhindert. Wenn nun Voß gar die alcäiſche und ſapphiſche Strophe in ſo abſtrakt gleichförmigen Zeitabſchnitten geleſen wiſſen will, ſo iſt dieß nur eine kapriciöſe Willkühr und heißt den Verſen Gewalt anthun. Die ganze Forderung mag ſich überhaupt aus der Gewohnheit herſchreiben, unſeren deutſchen Jambus in dem ſtets gleichen Sylbenfall und Zeitmaaß behandelt zu ſehen. Doch ſchon der alte jambiſche Trimeter erhält ſeine Schönheit vornehmlich dadurch, daß er nicht aus ſechs der Zeit nach gleichen jambiſchen Füßen beſteht, ſondern umgekehrt gerade an jeder erſten Stelle der Dipodie Spondäen, oder als Auflöſung auch Daktylen und Anapäſten erlaubt, und in dieſer Weiſe die gleichmäßige Wiederholung deſſelben Zeitmaaßes und damit das Taktartige aufhebt. Bei weitem wechſelnder ohnehin ſind noch die lyriſchen Strophen, ſo daß es a priori gezeigt werden müßte, daß der Takt an und für ſich nothwendig wäre, denn a posteriori iſt's nicht zu ſehen.

β) Das eigentlich Belebende nun aber für das rhythmiſche Zeitmaaß bringen erſt der Accent und die Cäſur hervor, die mit dem parallel gehn, was wir in der Muſik als Taktrhythmus haben kennen lernen.

αα) Auch in der Poeſie nämlich hat zunächſt jedes beſtimmte Zeitverhältniß ſeinen beſondern Accent, d. h. es werden geſetzmäßig beſtimmte Stellen herausgehoben, welche dann die anderen anziehen und ſich ſo erſt zu einem Ganzen abrunden. Dadurch iſt nun ſogleich für die Vielfältigkeit des Werthes der Sylben ein großer Spielraum eröffnet. Denn einer Seits

werden die langen Sylben überhaupt ſchon in Vergleich zu den kurzen ausgezeichnet erſcheinen, ſo daß ſie ſich nun, wenn auf ihnen der Iktus liegt, gegen die kürzeren als doppelt wichtig zeigen, und ſich ſelbſt den unaccentuirten Längen gegenüber herausſtellen. Anderer Seits aber kann es ſich auch treffen, daß kürzere Sylben den Iktus erhalten, ſo daß nun das ähnliche Verhältniß wieder in der umgekehrten Weiſe zum Vorſchein kommt.

Vor allem aber muß, wie ich ſchon früher erwähnte, Anfang und Ende der einzelnen Füße nicht abſtrakt mit dem Beginn und Schluß der einzelnen Wörter zuſammenfallen; denn erſtens bewirkt das Hinübergreifen des in ſich geſchloſſenen Wortes über das Ende des Versfußes die Verbindung der ſonſt auseinander fallenden Rhythmen; und liegt nun zweitens ſogar der Versaccent auf dem Auslaut eines ſo hinübergreifenden Wortes, ſo entſteht dadurch außerdem ein merkbarer Zeiteinſchnitt, indem ein Wortſchluß überhaupt ſchon in etwas einzuhalten nöthigt, ſo daß es nun dieſes Einhalten iſt, was durch den ſich damit vereinigenden Accent abſichtlich als Einſchnitt in die ſonſt ununterbrochen fortſließende Zeit fühlbar gemacht wird. Dergleichen Cäſuren ſind jedem Verſe unentbehrlich. Denn obgleich der beſtimmte Accent den einzelnen Füßen ſchon eine nähere Unterſcheidung in ſich und dadurch eine gewiſſe Mannigfaltigkeit zutheilt, ſo würde dieſe Art der Belebung, beſonders bei Verſen, in welchen ſich dieſelben Füße gleichmäßiger wiederholen, wie in unſerem Jambus z. B., dennoch wieder Theils ganz abſtrakt und monoton bleiben, Theils die einzelnen Füße verbindungslos auseinander fallen laſſen. Dieſer kahlen Monotonie ſteuert die Cäſur und bringt in das durch ſeine unterſchiedsloſe Regelmäßigkeit wiederum lahme Fortſließen einen Zuſammenhang und höheres Leben hinein, welches durch die Verſchiedenheit der Stellen, an denen die Cäſur eintreten kann, ebenſo mannigfaltig wird, als es durch die

geregelte Beſtimmtheit derſelben nicht in eine geſetzloſe Willkühr zurückzufallen vermag.

Zu dem Versaccent und der Cäſur fügt ſich dann endlich noch ein dritter Accent hinzu, den die Wörter auch ſonſt ſchon an und für ſich außerhalb ihres metriſchen Gebrauchs haben, und dadurch nun eine wieder vermehrte Vielfältigkeit für die Art und den Grad der Heraushebnng und Senkung der einzelnen Sylben entſtehen laſſen. Denn dieſer Wortaccent kann einer Seits zwar mit dem Accent des Verſes und der Cäſur verbunden erſcheinen und in ſolcher Verknüpſung beide verſtärken; anderer Seits aber auch von ihnen unabhängig auf Sylben ſtehn, die durch keine ſonſtige Hebung begünſtigt ſind, und nun gleichſam, inſofern ſie ihres eigenthümlichen Werthes als Wortſylbe wegen dennoch eine Accentuirung fordern, einen Gegenſtoß gegen den Versrhythmus hervorbringen, der dem Ganzen ein neues eigenthümliches Leben giebt.

Nach allen den genannten Seiten die Schönheit des Rhythmus herauszuhören iſt für unſer heutiges Ohr von großer Schwierigkeit, da in unſeren Sprachen die Elemente, die zu dieſer Art metriſcher Vorzüge zuſammentreffen müſſen, zum Theil nicht mehr in der Schärfe und Feſtigkeit, welche ſie bei den Alten hatten, vorhanden ſind, ſondern zur Befriedigung anderer Kunſtbedürfniſſe andere Mittel an die Stelle ſetzen.

$\beta\beta$) Außerdem aber zweitens ſchwebt über aller Gültigtigkeit der Sylben und Wörter innerhalb ihrer metriſchen Stellung der Werth deſſen, was ſie von Seiten der poetiſchen Vorſtellung her bedeuten. Durch dieſen ihnen immanenten Sinn werden ſie deshalb gleichfalls relativ herausgehoben, oder müſſen als bedeutungsloſer zurückſtehn, wodurch dem Verſe nun erſt die letzte geiſtige Spitze der Lebendigkeit eingehaucht iſt. Doch darf die Poeſie hierin füglich nicht ſo weit gehen, daß ſie ſich in dieſer Rückſicht den rhythmiſchen Regeln des Metrums direkt gegenüberſtellt.

γγ) Dem ganzen Charakter nun eines Versmaaßes entſpricht, beſonders nach Seiten der rhythmiſchen Bewegung, auch eine beſtimmte Weiſe des Inhalts; vor allem die beſondere Art in der Bewegung unſerer Empfindungen. So eignet ſich z. B. der Hexameter in ſeinem ruhig wogenden Fortſtrömen für den gleichmäßigeren Fluß epiſcher Erzählung; wogegen er in Verbindung mit dem Pentameter und deſſen ſymmetriſch feſten Einſchnitten ſchon ſtrophenartiger wird, doch in der einfachen Regelmäßigkeit ſich für das Elegiſche paſſend zeigt. Der Jambus wiederum ſchreitet raſch vorwärts, und iſt beſonders für den dramatiſchen Dialog zweckmäßig; der Anapäſt bezeichnet ein taktartig muthiges jubelndes Forteilen, und ähnliche Charakterzüge liegen auch bei den übrigen Versmaaßen leicht zur Hand.

γ) Drittens aber bleibt auch dieſes erſte Gebiet der rhythmiſchen Verſifikation nicht bei der bloßen Figuration und Belebung der Zeitdauer ſtehen, ſondern geht auch wieder zum wirklichen Klingen der Sylben und Wörter fort. In Rückſicht auf dieſen Klang jedoch zeigen die alten Sprachen, in denen der Rhythmus in der angegebenen Weiſe als Hauptſeite feſtgehalten wird, einen weſentlichen Unterſchied gegen die übrigen neueren, welche ſich vorzugsweiſe dem Reime zuneigen.

αα) Im Griechiſchen und Lateiniſchen z. B. bildet ſich durch die Flexionsformen der Deklination und Konjugation die Stammſylbe zu einem Reichthum von verſchiedenartig tönenden Sylben aus, die zwar auch für ſich eine Bedeutung haben, doch nur als Modifikation der Stammſylbe, ſo daß dieſe ſich zwar als die ſubſtantielle Grundbedeutung jener vielfach ausgebreiteten Laute geltend macht, in Rückſicht auf ihr Tönen aber nicht als die vornehmliche oder alleinige Herrſcherinn auftritt. Denn hören wir z. B. „amaverunt", ſo treten drei Sylben zu dem Stamme hinzu, und der Accent ſcheidet ſich ſchon durch die Anzahl und Ausdehnung dieſer Sylben, wenn auch keine natürlichen Längen darunter wären, ſogleich von der Stammſylbe

materiell ab, wodurch die Hauptbedeutung und der betonende Accent von einander getrennt werden. Hier kann das Ohr deshalb, inſofern die Betonung nicht die Hauptſylbe, ſondern irgend eine andere trifft, die nur eine Nebenbeſtimmung ausdrückt, ſchon aus dieſem Grunde dem Tönen der verſchiedenen Sylben lauſchen, und ihrer Bewegung nachgehn, indem es die volle Freiheit behält, auf die natürliche Proſodie zu hören, und ſich nun aufgefordert findet, dieſe natürlichen Längen und Kürzen rhythmiſch zu bilden.

ββ) Ganz anders dagegen verhält es ſich z. B. mit der heutigen deutſchen Sprache. Was im Griechiſchen und Lateiniſchen in der eben angedeuteten Weiſe durch Präfixa und Suffixa und ſonſtige Modifikationen ausgedrückt wird, das löſt ſich in den neueren Sprachen beſonders in den Verbis von der Stammſylbe los, ſo daß ſich nun die bisher in einem und demſelben Wort mit vielfachen Nebenbedeutungen entfalteten Flexionsſylben zu ſelbſtſtändigen Wörtern zerſplittern und vereinzeln. Hieher gehören z. B. der ſtete Gebrauch der vielen Hülfszeitwörter, die ſelbſtſtändige Bezeichnung des Optativs durch eigene Verba u. ſ. f., die Abtrennung der Pronomina u. ſ. w. Dadurch bleibt nun einer Seits das Wort, das ſich in dem früher angegebenen Falle zu dem mannigfachen Tönen einer Vielſylbigkeit ausdehnte, unter welcher jener Accent der Wurzel, des Hauptſinns, zu Grunde ging, als einfaches Ganzes in ſich koncentrirt, ohne als eine Folge von Tönen zu erſcheinen, die, als bloße Modifikationen gleichſam, nicht durch ihren Sinn für ſich ſchon ſo ſehr beſchäftigen, daß nicht das Ohr auf ihr freies Tönen und deſſen zeitliche Bewegung hinhören könnte. Durch dieſe Zuſammengezogenheit anderer Seits wird ferner die Hauptbedeutung von ſolcher Schwere, daß ſie den Nachdruck des Accents durchaus auf ſich allein hinzieht, und da nun die Betonung an den Hauptſinn gebunden iſt, ſo läßt dieſes Zuſammenfallen beider die natürliche Länge und Kürze der übrigen Sylben nicht mehr aufkommen,

ſondern übertäubt ſie. Die Wurzeln der meiſten Wörter ſind ohne Zweifel ganz im Allgemeinen kurz, gedrungen, einſylbig oder zweiſylbig. Wenn nun, wie dieß z. B. in unſerer heutigen Mutterſprache in vollem Maaße der Fall iſt, dieſe Wurzeln den Accent ausſchließlich faſt für ſich in Anſpruch nehmen, ſo iſt dieß ein durchaus überwiegender Accent des Sinns, der Bedeutung, nicht aber eine Beſtimmung, in welcher das Material, das Tönen frei wäre, und ſich ein von dem Vorſtellungsinhalte der Wörter unabhängiges Verhältniß der Länge, Kürze und Accentuirung der Sylben geben könnte. Eine rhythmiſche, von der Stammſylbe und deren Bedeutung losgebundene Figuration der Zeitbewegung und Betonung kann deshalb hier nicht mehr ſtattfinden, und es bleibt, im Unterſchiede des obigen Hinhorchens auf den reichhaltigen Klang und die Dauer ſolcher Längen und Kürzen in ihrer bunten Zuſammenſtellung, nur ein allgemeines Hören übrig, das ganz von der ſinngewichtigen betonten Hauptſylbe gefangen genommen iſt. Denn außerdem verſelbſtſtändigt ſich auch, wie wir ſahen, die modificirte Sylbenverzweigung des Stamms zu beſonderen Wörtern, welche dadurch für ſich wichtig gemacht werden, und indem ſie ihre eigene Bedeutung erhalten, nun gleichfalls daſſelbe Zuſammenfallen von Sinn und Accent hören laſſen, das wir ſo eben bei dem Grundworte, um welches ſie ſich herſtellen, betrachtet haben. Dieß nöthigt uns, gleichſam gefeſſelt bei dem Sinn jedes Wortes ſtehn zu bleiben, und ſtatt uns mit der natürlichen Länge und Kürze und mit deren zeitlichen Bewegung und ſinnlichen Accentuirung zu beſchäftigen, nur auf den Accent zu hören, welchen die Grundbedeutung hervorbringt.

$\gamma\gamma$) In ſolchen Sprachen nun hat das Rhythmiſche wenig Raum, oder die Seele wenig Freiheit mehr, in ihm ſich zu ergehen, weil die Zeit und das durch ihre Bewegung ſich gleichmäßig hinergießende Klingen der Sylben von einem ideelleren Verhältniß, von dem Sinn und der Bedeutung der Wörter

überflügelt, und dadurch die Macht der rhythmiſch ſelbſtſtändigeren Ausgeſtaltung niedergedrückt iſt.

Wir können in dieſer Rückſicht das Princip der rhythmiſchen Verſifikation mit der Plaſtik vergleichen. Denn die geiſtige Bedeutung hebt ſich hier noch nicht für ſich heraus, und beſtimmt die Länge und den Accent, ſondern der Sinn der Wörter verſchmelzt ſich ganz dem ſinnlichen Element der natürlichen Zeitdauer und dem Klange, um in heiterer Fröhlichkeit dieſem Aeußerlichen ein volles Recht zu vergönnen, und nur für die ideale Geſtalt und Bewegung deſſelben beſorgt zu ſeyn.

Wird nun aber dieſem Principe entſagt, und ſoll dennoch, wie die Kunſt es nothwendig macht, dem Sinnlichen noch ein Gegengewicht gegen die bloße Vergeiſtigung zugetheilt bleiben, ſo kann, um das Ohr zur Aufmerkſamkeit zu nöthigen, bei der Zerſtörung jenes erſten plaſtiſchen Moments der natürlichen Längen und Kürzen und des von dem Rhythmiſchen ungetrennten, nicht für ſich herausgehobenen Tönens, kein anderes Material ergriffen werden, als der ausdrücklich und iſolirt feſtgehaltene und figurirte Klang der Sprachlaute als ſolcher.

Dieß führt uns auf die zweite Hauptart der Verſifikation, auf den Reim hin.

b. Der Reim.

Man kann äußerlich das Bedürfniß einer neuen Behandlung der Sprache nach ihrer ſinnlichen Seite aus dem Verderben erklären wollen, in welches die alten Sprachen durch die fremden Völker geriethen; dieſer Fortgang aber liegt in der Natur der Sache ſelbſt. Das Nächſte, was die Poeſie an ihrer Außenſeite dem Innern gemäß macht, iſt die von der Bedeutung der Sylben unabhängige Länge und Kürze, für deren Zuſammenſtellungen, Einſchnitte u. ſ. f. die Kunſt ſich Geſetze ausbildet, welche zwar im Allgemeinen mit dem jedesmal darzuſtellenden Charakter des Inhalts zuſammenſtimmen ſollen, im Beſondern und Einzelnen

jedoch weder die Längen und Kürzen, noch die Accentuirung allein von dem geiſtigen Sinn beſtimmen und dieſe Seite demſelben abſtrakt unterwerfen laſſen. Je innerlicher aber und geiſtiger die Vorſtellung wird, um deſtomehr zieht ſie ſich aus dieſer Naturſeite, welche ſie nun nicht mehr in plaſtiſcher Weiſe idealiſiren kann, heraus, und koncentrirt ſich ſo ſehr in ſich, daß ſie das gleichſam Körperliche der Sprache Theils überhaupt abſtreift, Theils an dem Uebrigbleibenden nur das heraushebt, worein ſich die geiſtige Bedeutung zu ihrer Mittheilung hineinlegt, während ſie das Uebrige als unbedeutend beiherſpielen läßt. Wie nun aber die romantiſche Kunſt, welche in Rückſicht auf die ganze Art ihres Auffaſſens und Darſtellens einen ähnlichen Uebergang in die in ſich koncentrirte Sammlung des Geiſtigen macht, für dieß Subjektive im Klang das entſprechendſte Material aufſucht, ſo vertieft ſich nun auch die romantiſche Poeſie, da ſie überhaupt verſtärkter den Seelenton der Empfindung anſchlägt, in das Spielen mit den für ſich verſelbſtſtändigten Lauten und Klängen der Buchſtaben, Sylben und Wörter, und geht zu dieſem ſich ſelbſt Gefallen in ihren Tönungen fort, die ſie Theils mit der Innigkeit, Theils mit dem architektoniſch verſtändigen Scharfſinn der Muſik zu ſondern, aufeinander zu beziehen und ineinander zu verſchlingen lernt. Nach dieſer Seite hin hat ſich der Reim nicht zufällig nur in der romantiſchen Poeſie ausgebildet, ſondern iſt ihr nothwendig geweſen. Das Bedürfniß der Seele, ſich ſelbſt zu vernehmen, hebt ſich voller heraus und befriedigt ſich in dem Gleichklingen des Reims, das gegen die feſt geregelte Zeitmeſſung gleichgültig macht, und nur darauf hinarbeitet, uns durch Wiederkehr der ähnlichen Klänge zu uns ſelbſt zurückzuführen. Die Verſifikation wird dadurch dem Muſikaliſchen als ſolchen, d. h. dem Tönen des Innern näher gebracht, und von dem gleichſam Stoffartigen der Sprache, jenem natürlichen Maaße nämlich der Längen und Kürzen befreit.

In Anſehung der beſtimmteren Punkte, welche für dieſen Kreis von Wichtigkeit ſind, will ich nur über Folgendes kurz einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen:

erſtens über den Urſprung des Reims;

zweitens über die näheren Unterſchiede dieſes Gebiets von der rhythmiſchen Verſifikation;

drittens über die Arten, zu welchen daſſelbe ſich auseinandergelegt hat.

α) Wir ſahen bereits, daß der Reim zur Form der romantiſchen Dichtkunſt gehöre, die ſolch ein ſtärkeres Prononciren des für ſich geſtalteten Klingens fordert, inſofern hier die innere Subjektivität im Materiellen des Tons ſich ſelber vernehmen will. Wo ſich dieß ihr Bedürfniß her vorthut, findet ſie daher Theils von Hauſe aus eine Sprache vor, wie ich ſie oben in Rückſicht auf die Nothwendigkeit des Reims angedeutet habe, Theils gebraucht ſie die alte vorhandene Sprache, die lateiniſche z. B., welche anderer Konſtitution iſt und eine rhythmiſche Verſifikation verlangt, dennoch in dem Charakter des neuen Princips, oder bildet dieſelbe inſoweit zu einer neuen Sprache um, daß ſich das Rhythmiſche daraus verliert, und der Reim nun, wie es z. B. im Italieniſchen und Franzöſiſchen der Fall iſt, die Hauptſache ausmachen kann.

αα) In dieſer Rückſicht finden wir den Reim durch das Chriſtenthum ſchon ſehr früh mit Gewalt in die lateiniſche Verſifikation hineingelegt, obgleich dieſelbe auf anderen Principien beruhte. Dieſe Principien jedoch ſind ihr ſelbſt ſchon mehr aus dem Griechiſchen angebildet worden, und ſtatt ſich als urſprünglich aus ihr hervorgegangen zu zeigen, erweiſen ſie im Gegentheil in der Art der Modificirung, die ſie erleiden, eine dem romantiſchen Charakter ſich annähernde Tendenz. Die römiſche Verſifikation nämlich fand einer Seits in der früheſten Zeit ihre Grundlage nicht in der natürlichen Länge und Kürze, ſondern maß den Werth der Sylben nach dem Accent, ſo daß erſt durch die genauere Kenntniß und Nachbil-

dung der griechiſchen Poeſie das proſodiſche Princip derſelben aufgenommen und befolgt wurde; anderer Seits verhärteten die Römer die bewegliche heitere Sinnlichkeit der griechiſchen Metra, beſonders durch die feſteren Einſchnitte der Caeſur ſowohl im Hexameter als auch im Versmaaß der alcäiſchen und ſapphiſchen Strophe u. ſ. f., zu einer ſchärfer prononcirten Struktur und ſtrengeren Regelmäßigkeit. Außerdem kommen ſelbſt in den Blüthetagen der römiſchen Litteratur bei den gebildeteſten Dichtern ſchon Reime genug vor. So heißt es z. B. bei Horaz in ſeiner ars poetica Vers 99 und 100:

> Non satis est, pulchra esse poëmata: dulcia sunto,
> Et quocunque volent, animum auditoris agunto.

Iſt dieß auch von Seiten des Dichters ganz abſichtslos geſchehen, ſo kann man es doch als einen ſeltſamen Zufall betrachten, daß gerade an dieſer Stelle, in welcher Horaz dulcia poëmata fordert, der Reim ſich eingefunden hat. Bei Ovid ferner ſind ähnliche Reime noch weniger vermieden. Wenn dieß nun auch, wie geſagt, zufällig iſt, ſo ſcheinen doch dem gebildeten römiſchen Ohr Reime nicht unangenehm geweſen zu ſeyn, ſo daß ſie ſich, obſchon vereinzelt und ausnahmsweiſe, einſchleichen durften. Doch fehlt dieſem Spiele mit Klängen die tiefere Bedeutſamkeit des romantiſchen Reimes, welcher nicht den Klang als ſolchen, ſondern das Innerliche, die Bedeutung, in demſelben hervorhebt. Eben dieß bildet den charakteriſtiſchen Unterſchied des ſchon ſehr alten indiſchen Reimes von dem modernen.

Nach dem Eindringen der barbariſchen Völkerſtämme ging dann in Betreff auf die alten Sprachen mit dem Verderben der Accentuation und dem Emporkommen des ſubjektiven Moments der Empfindung durch das Chriſtenthum das frühere rhythmiſche Syſtem der Verſifikation in das des Reimes über. So richtet ſich in dem Hymnus des Heiligen Ambroſius die Proſodie ſchon ganz nach dem Accent der Ausſprache und läßt

den Reim hervorbrechen; das erſte Werk des Heiligen Auguſtinus gegen die Donatiſten iſt gleichfalls ein gereimter Geſang, und auch die ſogenannten Leoniniſchen Verſe müſſen als ausdrücklich gereimte Hexameter und Pentameter von jenen vorhin erwähnten einzelnen Reimen ſehr wohl unterſchieden werden. Dieſe und ähnliche Erſcheinungen zeigen das Hervortreten des Reims aus dem alten rhythmiſchen Syſtem ſelber.

ββ) Nun hat man zwar anderer Seits den Urſprung des neuen Princips für die Verſifikation bei den Arabern geſucht, doch fällt die Ausbildung ihrer großen Dichter Theils ſpäter als das Vorkommen des Reims im chriſtlichen Abendlande, während der Kreis der vormuhamedaniſchen Kunſt mit dem Occident ſich nicht einwirkend berührt, Theils liegt auch in der arabiſchen Poeſie ſchon von Hauſe aus ein Anklang an das romantiſche Princip, in welchem die Ritter des Abendlandes zur Zeit der Kreuzzüge die gleiche Stimmung bald genug herausfanden, ſo daß bei der äußerlich unabhängigen Verwandtſchaft des geiſtigen Bodens, aus welchem die Poeſie im muhamedaniſchen Orient wie im chriſtlichen Occident emporgeht, ſich auch ein unabhängiges erſtes Hervortreten einer neuen Art der Verſifikation vorſtellen läßt.

γγ) Ein drittes Element, in dem wiederum ohne Einfluß weder der alten Sprachen noch des Arabiſchen, das Entſtehen des Reims und deſſen, was dieſem Gebiete ſich anſchließt, kann aufgefunden werden, ſind die germaniſchen Sprachen, wie wir ſie in ihrer früheſten Ausbildung bei den Skandinaviern finden. Hievon geben z. B. die Lieder der alten Edda ein Beiſpiel, welche, wenn auch ſpäter erſt geſammelt und zuſammengeſtellt, doch einen frühen Urſprung nicht verleugnen. Hier iſt es zwar, wie wir noch ſehn werden, nicht der eigentliche Reimklang, der ſich in ſeiner Vollſtändigkeit ausgebildet hat, aber doch ein weſentliches Herausheben von einzelnen Sprachlauten, und eine geſetzliche Regelmäßigkeit und der beſtimmten Wiederholung derſelben.

β) Wichtiger nun **zweitens** als der Urſprung, iſt der charakteriſtiſche **Unterſchied** des neuen Syſtems von dem alten. Den Hauptpunkt, auf den es hier ankommt, habe ich bereits oben berührt, und es bleibt nur noch übrig, ihn näher auszuführen.

Die rhythmiſche Verſifikation hat ihre ſchönſte und reichhaltigſte Entwickelungsſtufe in der griechiſchen Poeſie erreicht, aus der wir uns daher die vornehmlichſten Kennzeichen dieſes ganzen Feldes abſtrahiren können. Es ſind kurz folgende.

Erſtens macht ſie ſich nicht den Klang als ſolchen der Buchſtaben, Sylben oder Wörter zu ihrem Material, ſondern den Sylbenklang in ſeiner **Zeitdauer**, ſo daß ſich alſo die Aufmerkſamkeit weder auf einzelne Sylben oder Buchſtaben, noch auf die bloß qualitative Aehnlichkeit oder Gleichheit ihres Klingens ausſchließlich hinrichten ſoll. Im Gegentheil bleibt das Klingen noch in ungetrennter Einheit mit dem feſten Zeitmaaß ſeiner beſtimmten Dauer, und in der Fortbewegung Beider hat das Ohr dem Werth jeder einzelnen Sylbe wie dem Geſetz in dem rhythmiſchen Dahinſchreiten aller gleichmäßig nachzugehn. **Zweitens** beruht das Maaß der Länge und Kürze, ſo wie der rhythmiſchen Hebung und Senkung, und mannigfachen Belebung durch ſchärfere Einſchnitte und Haltpunkte, auf dem **Naturelement** der Sprache, ohne ſich von derjenigen Betonung leiten zu laſſen, durch welche der **geiſtige** Wortſinn einer Sylbe oder einem Worte erſt ſeinen Nachdruck giebt. Die Verſifikation erweiſt ſich in ihrem Zuſammenſtellen der Füße, ihrem Versaccent, ihren Caeſuren u. ſ. f. in dieſer Rückſicht ebenſo unabhängig, als die Sprache ſelbſt, welche auch außerhalb der Poeſie ſchon die Accentuirung gleichfalls aus den natürlichen Längen und Kürzen und deren Aufeinanderfolge und nicht aus der Bedeutſamkeit der Stammſylbe hernimmt. Dadurch nun ſtehen **drittens** für das belebende Herausheben beſtimmter Sylben auf der einen Seite der Versaccent und Rhythmus, auf der an-

deren die ſonſtige Accentuirung da, welche ſich beide zu doppelter Mannigfaltigkeit des Ganzen ohne wechſelſeitige Störung oder Unterdrückung durcheinanderſchlingen, und in der gleichen Weiſe nun auch der poetiſchen Vorſtellung das Recht gönnen, den Wörtern, welche ihr, der geiſtigen Bedeutung, nach von höherer Wichtigkeit als andere ſind, durch die Art der Wortſtellung und Bewegung den gebührenden Nachdruck nicht zu entziehen.

$\alpha\alpha$) Das Nächſte nun, was die gereimte Verſifikation in dieſem Syſtem ändert, iſt das unangefochtene Gelten der natürlichen Quantität. Soll deshalb überhaupt noch ein Zeitmaaß übrig bleiben, ſo muß ſich daſſelbe den Grund für das quantitative Verweilen oder Forteilen, den es nicht mehr in der natürlichen Länge oder Kürze finden will, in einem anderen Gebiete aufſuchen. Dieß Gebiet aber, wie wir ſahen, kann nur das geiſtige Element, der Sinn der Sylben und Wörter ſeyn. Die Bedeutſamkeit iſt es, welche als letzte Inſtanz das quantitative Sylbenmaaß, wenn es überhaupt noch als weſentlich erachtet wird, beſtimmt, und ſomit das Kriterium aus dem äußeren Daſeyn und deſſen natürlicher Beſchaffenheit in's Innerliche herüberſpielt.

$\beta\beta$) Hiermit verbindet ſich nun aber eine weitere Folge, die als noch wichtiger heraustritt. Denn wie ich ſchon oben andeutete, verzehrt dieſe Sammlung des Nachdrucks auf die bedeutſame Stammſylbe jene unabhängige Ausbreitung zu mannigfaltigen Flexionsformen, welche das rhythmiſche Syſtem, da es weder das Maaß der Länge und Kürze noch den hervorhebenden Accent aus der geiſtigen Bedeutung hernimmt, gegen den Stamm zurückzuſetzen noch nicht genöthigt wird. Fällt nun aber ſolche Entfaltung und deren naturgemäßes Einordnen in Versfüße nach feſter Quantität der Sylben fort, ſo geht hiemit auch nothwendig das ganze Syſtem verloren, das auf dem Zeitmaaß und deſſen Regel beruht. Von dieſer Art z. B. ſind die franzöſiſchen

und italieniſchen Verſe, denen das Metrum und der Rhythmus im Sinne der Alten gänzlich fehlt, ſo daß es nur noch auf eine beſtimmte Anzahl von Sylben ankommt.

γγ) Als einzig möglicher Erſatz für dieſen Verluſt bietet ſich hier nun der Reim dar. Iſt es nämlich einer Seits nicht mehr die Zeitdauer, die zur Geſtaltung kommt, und durch welche ſich der Klang der Sylben in gleichmäßiger und natürlicher Gültigkeit hindurch ergießt, während anderer Seits die geiſtige Bedeutung ſich der Stammſylben bemächtigt und ſich mit denſelben ohne weitere organiſche Ausbreitung in eine gedrungene Einheit ſetzt, ſo bleibt als letztes ſinnliches Material, das ſowohl von dem Zeitmaaß als auch von dieſer Accentuirung der Stammſylben ſich frei halten kann, allein nur noch das Klingen der Sylben übrig.

Dieß Klingen aber, um für ſich Aufmerkſamkeit erregen zu können, muß erſtens viel ſtärkerer Art ſeyn, als die Abwechſelung verſchiedener Laute, wie wir ſie in den alten Versmaaßen finden, und hat mit weit überwiegenderer Gewalt aufzutreten, als das Tönen der Sylben in dem ſonſtigen Sprechen in Anſpruch nehmen darf, indem es jetzt nicht allein das gegliederte Zeitmaaß erſetzen ſoll, ſondern auch die Aufgabe erhält, das ſinnliche Element im Unterſchiede jener Herrſchaft der accentuirenden und alles überflügelnden Bedeutung herauszuheben. Denn iſt einmal die Vorſtellung zu der Innerlichkeit und Vertiefung des Geiſtes in ſich gelangt, für welche im Sprechen die ſinnliche Seite gleichgültig wird, ſo muß das Tönen ſich materieller aus dieſer Innerlichkeit herausſchlagen und gröber ſeyn, um überhaupt nur auffallen zu können. Den zarten Bewegungen des rhythmiſchen Wohlklangs gegenüber iſt deshalb der Reim ein plumpes Klingen, das keines in ſo feiner Weiſe ausgebildeten Ohres bedarf, als die griechiſche Verſifikation es nöthig macht.

Zweitens trennt ſich zwar der Reim hier nicht von der geiſtigen Bedeutſamkeit ſowohl der Stammſylben als ſolcher als auch

der Vorſtellungen im Allgemeinen ab, doch verhilft er zugleich dem ſinnlichen Klange zu einer relativ ſelbſtſtändigen Gültigkeit. Dieß Ziel iſt nur zu erreichen möglich, wenn das Tönen beſtimmter Wörter ſich für ſich, vom Erklingen der andern Wörter abſcheidet, und nun in dieſer Iſolirung ein unabhängiges Daſeyn gewinnt, um in kräftigen materiellen Schlägen das Sinnliche wieder zu ſeinem Rechte zu bringen. Der Reim iſt inſofern dem durchgängigen rhythmiſchen Wohllaut gegenüber ein vereinzelt herausgehobenes ausſchließliches Tönen.

Drittens ſahen wir, daß es die ſubjektive Innerlichkeit ſey, welche ſich in ihrer ideellen Zuſammenziehung in dieſen Klängen ergehen und genügen ſollte. Fallen nun aber die bisher betrachteten Mittel der Verſifikation und deren reiche Mannigfaltigkeit fort, ſo bleibt nach der ſinnlichen Seite hin für dieſes Sichvernehmen nur das formellere Princip der Wiederholung ganz gleicher oder ähnlicher Klänge übrig, womit ſich dann von Seiten des Geiſtes her wieder das Herausheben und Beziehen verwandter Bedeutungen im Reimklang der ſie bezeichnenden Wörter verbinden kann. Das Metrum der rhythmiſchen Verſifikation erwies ſich als ein vielfach gegliedertes Verhältniß unterſchiedener Längen und Kürzen, der Reim dagegen iſt einer Seits zwar materieller, anderer Seits aber in dieſem Materiellen ſelbſt abſtrakter; die bloße Erinnerung des Geiſtes und Ohrs an die Wiederkehr gleicher oder verwandter Laute und Bedeutungen, eine Wiederkehr, in welcher das Subjekt ſich ſeiner ſelbſt bewußt wird, und ſich darin als die ſetzende und vernehmende Thätigkeit erkennt und befriedigt.

γ) Was nun zum Schluß die beſonderen Arten angeht, zu welchen ſich dieß neue Syſtem der vornehmlich romantiſchen Poeſie auseinanderlegt, ſo will ich nur ganz kurz das Wichtigſte in Rückſicht auf die Alliteration, die Aſſonanz und den eigentlichen Reim berühren.

$\alpha\alpha$) Die Alliteration erſtens finden wir am durchgän-

gigſten in der älteren ſkandinaviſchen Poeſie ausgebildet, in welcher ſie eine Hauptgrundlage abgiebt, während die Aſſonanz und der Endreim, obſchon auch dieſe eine nicht unbedeutende Rolle ſpielen, nur in gewiſſen Versarten vorkommen. Das Princip des Stabreims, Buchſtabenreims iſt das unvollſtändigſte Reimen, weil es nicht die Wiederkehr ganzer Sylben fordert, ſondern nur auf die Wiederholung ein und deſſelben Buchſtabens, und zwar des Anfangsbuchſtabens dringt. Bei der Schwäche dieſes Gleichklangs iſt es deshalb einer Seits nothwendig, daß nur ſolche Wörter zu dieſem Behufe gebraucht werden, welche ſchon an und für ſich auf ihrer Anfangsſylbe einen hervorhebenden Accent haben, anderer Seits müſſen dieſe Wörter nicht weit auseinanderſtehen, wenn ſich die Gleichheit ihres Anfangs noch weſentlich dem Ohre ſoll bemerkbar machen. Im Uebrigen kann der alliterirende Buchſtaben ſowohl ein doppelter oder einfacher Konſonant, als auch ein Vokal ſeyn, doch machen die Konſonanten der Natur der Sprache gemäß, in welcher die Alliteration vorwaltet, die Hauptſache aus. Aus dieſen Bedingungen hat ſich für die isländiſche Poeſie (die Verslehre der Isländer v. Rask, verd. v. Mohnike, Berlin 1830. p. 14—17) die Hauptregel feſtgeſtellt, daß alle Reimſtäbe betonte Sylben verlangen, deren Anfangsbuchſtaben nicht auch in anderen Hauptwörtern, die auf ihrer erſten Sylbe den Accent tragen, in denſelben Zeilen vorkommen darf, während von den drei Wörtern, deren erſter Buchſtaben den Reim bildet, zwei in der erſten, das dritte, welches den regelnden Hauptſtab abgiebt, im Beginn der zweiten Zeile ſtehen muß. Außerdem werden bei der Abſtraktion dieſes Gleichklangs bloßer Anfangsbuchſtaben vornehmlich die ihrer Bedeutung nach wichtigeren Wörter zu Stabreimen gebraucht, ſo daß es auch hier nicht an einer Beziehung des Tönens und Sinnes der Wörter durchaus fehlt. Das Nähere jedoch muß ich übergehen.

ββ) Die Aſſonanz zweitens betrifft nicht den Anfangsbuchſtaben, ſondern geht ſchon dem Reim entgegen, inſofern ſie

eine gleichklingende Wiederholung derſelben Buchſtaben in der Mitte oder an dem Ende verſchiedener Wörter iſt. Dieſe aſſonirenden Wörter brauchen nun zwar nicht ſchlechthin den Schluß eines Verſes auszumachen, ſondern können auch wohl an anderen Stellen vorkommen, hauptſächlich aber treten die Schlußſylben der Zeilen durch die Gleichheit einzelner Buchſtaben, im Unterſchiede der Alliteration, welche den Hauptſtab in den Anfang des Verſes ſtellt, in einen aſſonirenden Bezug aufeinander. Seiner reichhaltigſten Ausbildung nach weiſt dieſes Aſſoniren nach den romaniſchen Völkern, den Spaniern vornehmlich, hin, deren volltönende Sprache ſich insbeſondere für die Wiederkehr derſelben Vokale geeignet zeigt. Im Allgemeinen zwar iſt die Aſſonanz auf die Vokale beſchränkt; indeſſen darf ſie Theils gleiche Vokale, Theils auch gleiche Konſonanten, Theils auch Konſonanten in Verbindung mit einem Vokale wiederklingen laſſen.

$\gamma\gamma$) Was nun in dieſer Weiſe Alliteration und Aſſonanz nur unvollſtändig herauszuſtellen befugt ſind, bringt endlich der Reim zur reifſten Erſcheinung. Denn bei ihm tritt bekanntlich mit Ausnahme der Anfangsbuchſtaben der vollſtändige Gleichklang ganzer Stämme hervor, welche dieſer Gleichheit wegen in eine ausdrückliche Beziehung ihres Tönens gebracht werden. Auf die Anzahl der Sylben kommt es hierbei nicht an; ſowohl einſylbige als auch zwei- und mehrſylbige Wörter können und dürfen ſich reimen, wodurch einer Seits der männliche Reim, der ſich auf einſylbige Wörter beſchränkt, anderer Seits der weibliche entſteht, der zu zweiſylbigen fortſchreitet, ſowie drittens der ſogenannte gleitende Reim, der ſich über drei und mehrere Sylben hin erſtreckt. Zu dem erſteren neigen ſich beſonders die nordiſchen Sprachen, zum zweiten die ſüdlichen, wie das Italieniſche und Spaniſche; das Deutſche und Franzöſiſche mag ſo ziemlich die Mitte halten; mehr als dreiſylbige Reime ſind in größerer Anzahl nur in wenigen Sprachen zu finden.

Seine Stellung erhält der Reim am Ende der Zeilen, an welchem das reimende Wort, obſchon es nicht etwa jedesmal den geiſtigen Nachdruck der Bedeutung in ſich zu koncentriren nöthig hat, dennoch in Anſehung des Klanges die Aufmerkſamkeit auf ſich zieht, und die einzelnen Verſe nun entweder nach dem Geſetze einer ganz abſtrakt gleichen Wiederkehr deſſelben Reims auf einander folgen läßt, oder ſie durch die künſtlichere Form regelmäßiger Abwechſelung und mannigfaltiger ſymmetriſcher Verſchlingungen verſchiedener Reime zu den vielfältigſten bald näheren bald ferneren Verhältniſſen vereinigt, trennt und bezieht. In ſolcher Relation ſcheinen ſich dann die einzelnen Reime gleichſam unmittelbar zu finden, oder einander zu fliehen und ſich dennoch zu ſuchen, ſo daß ſie in dieſer Weiſe nun auch der lauſchenden Erwartung des Ohrs bald ohne Weiteres genügen, bald dieſelbe durch längeres Ausbleiben necken, täuſchen, ſpannen, durch regelmäßige Ordnung und Wiederkehr aber immer wieder zufrieden ſtellen.

Unter den beſonderen Arten der Dichtkunſt iſt es vornehmlich die lyriſche Poeſie, welche ihrer Innerlichkeit und ſubjektiven Ausdrucksweiſe wegen ſich am liebſten des Reimes bedient, und dadurch das Sprechen ſelbſt ſchon zu einer Muſik der Empfindung und melodiſchen Symmetrie, nicht des Zeitmaaßes und der rhythmiſchen Bewegung, ſondern des Klanges macht, aus welchem das Innere ſich ſelber vernehmlich entgegentönt. Deshalb bildet ſich auch dieſe Art den Reim zu gebrauchen zu einer einfacheren oder mannigfaltigeren Gliederung von Strophen aus, die ſich jede für ſich zu einem geſchloſſenen Ganzen abrunden; wie z. B. die Sonette und Kanzonen, das Madrigal und Triolett ſolch ein Theils empfindungsreiches, Theils ſcharfſinniges Spielen mit Tönen und Klängen ſind. Die epiſche Poeſie dagegen, wenn ſie ihren Charakter mit lyriſchen Elementen weniger untermiſcht, hält mehr ein in ſeinen Verſchlingungen gleichmäßiges Weiterſchreiten feſt, ohne ſich zu

Strophen abzuſchließen; wofür die Terzinen des Dante in ſeiner göttlichen Komödie im Unterſchiede ſeiner lyriſchen Kanzonen und Sonette ein Beiſpiel an die Hand geben können. Doch will ich mich in das Einzelne nicht weiter verlieren.

c) Wenn wir nun aber in der angegebenen Weiſe die rhythmiſche Verſifikation von dem Reim geſondert und beide einander entgegengeſetzt haben, ſo fragt es ſich drittens, ob nicht auch eine Vereinigung beider denkbar und wirklich eingetreten ſey. In Betreff hierauf werden hauptſächlich einige neuere Sprachen von Wichtigkeit. Bei ihnen nämlich iſt weder eine Wiederaufnahme des rhythmiſchen Syſtems noch in gewiſſer Rückſicht eine Verbindung deſſelben mit dem Reime ſchlechthin zu läugnen. Bleiben wir z. B. bei unſerer eigenen Mutterſprache ſtehn, ſo brauche ich in erſterer Rückſicht nur an Klopſtock zu erinnern, der vom Reim wenig wiſſen wollte, und ſich dagegen ſowohl in der epiſchen als auch in der lyriſchen Poeſie den Alten mit großem Ernſt und unermüdlichem Fleiße nachbildete. Voß und Andere folgten ihm, und ſuchten für dieſe rhythmiſche Behandlung unſerer Sprache nach immer feſteren Geſetzen. Goethen dagegen war es nicht geheuer bei ſeinen antiken Sylbenmaaßen, und er fragte nicht mit Unrecht:

Stehn uns dieſe weiten Falten
Zu Geſichte, wie den Alten?

α) Ich will in dieſer Rückſicht nur an das wieder anknüpfen, was ich oben bereits über den Unterſchied der alten und neueren Sprachen geſagt habe. Die rhythmiſche Verſifikation beruht auf der natürlichen Länge und Kürze der Sylben, und hat hieran von Hauſe aus einen feſten Maaßſtab, welchen der geiſtige Nachdruck weder beſtimmen noch verändern und wankend machen kann. Solch ein Naturmaaß dagegen entbehren die neueren Sprachen, indem in ihnen erſt der Wortaccent der Bedeutung eine Sylbe den anderen gegenüber, denen dieſe Bedeutſamkeit abgeht, lang machen kann. Dieß Princip der Accentuirung

nun aber liefert für die natürliche Länge und Kürze keinen gehörigen Erſatz, weil es die Längen und Kürzen ſelbſt wieder ſchwankend läßt. Denn die nachdrücklichere Bedeutſamkeit eines Worts kann ebenſoſehr ein anderes, das für ſich genommen einen Wortaccent hat, doch wieder zur Kürze herabſetzen, ſo daß der angegebene Maaßſtab überhaupt relativ wird. „Du liebſt" kann z. B. nach Verſchiedenheit des Nachdrucks, der dem Sinne zufolge beiden Wörtern oder dem einen und andern zugetheilt werden muß, ein Spondaeus, Jambus oder Trochaeus ſeyn. Man hat es zwar verſucht, auch in unſerer Sprache auf die natürliche Quantität der Sylben zurückzukommen und für dieſelbe Regeln feſtzuſtellen, doch laſſen ſich dergleichen Beſtimmungen bei dem Uebergewichte, das die geiſtige Bedeutung und deren heraushebender Accent gewonnen hat, nicht durchführen. Und in der That liegt dieß auch in der Natur der Sache ſelbſt. Denn ſoll das natürliche Maaß die Grundlage bilden, ſo muß die Sprache ſich noch nicht in der Weiſe vergeiſtigt haben, in welcher dieß heutigen Tags nothwendig der Fall iſt. Hat ſie ſich aber bereits in ihrer Entwickelung zu ſolcher Herrſchaft der geiſtigen Bedeutung über das ſinnliche Material emporgerungen, ſo iſt der Beſtimmungsgrund für den Werth der Sylben nicht aus der ſinnlichen Quantität ſelbſt, ſondern aus dem zu entnehmen, für was die Wörter das bezeichnende Mittel ſind. Der empfindenden Freiheit des Geiſtes widerſtrebt es, das zeitliche Moment der Sprache ſich in ſeiner objektiven Realität ſelbſtſtändig für ſich feſtſetzen und geſtalten zu laſſen.

β) Damit ſoll jedoch nicht geſagt ſeyn, daß wir aus unſerer Sprache die reimloſe rhythmiſche Behandlung der Sylbenmaaße ganz verbannen müßten, aber es iſt weſentlich, darauf hinzudeuten, daß es, der Natur der heutigen Sprachausbildung gemäß, nicht möglich iſt, das Plaſtiſche des Metrums in der gediegenen Weiſe der Alten zu erreichen. Es muß daher als Erſatz ein anderes Element herzutreten und ſich ausbilden, das

an und für ſich ſchon geiſtigerer Art iſt als die feſte natürliche Quantität der Sylben. Dieß Element iſt der Accent des Verſes, ſo wie die Caeſur, welche jetzt, ſtatt ſich unabhängig von dem Wortaccent fortzubewegen, mit demſelben zuſammenfallen, und dadurch eine bedeutendere, wenn auch abſtraktere Heraushebung erhalten, da die Mannigfaltigkeit jener dreifachen Accentuirung, die wir in der alten Rhythmik fanden, durch dieſes Aufeinandertreffen nothwendig verloren geht. Aus dem gleichen Grunde werden ſich aber zu günſtigem Gelingen nur die ſchärſer ins Ohr fallenden Rhythmen der Alten nachbilden laſſen, indem für die feineren Unterſchiede und mannigfacheren Verbindungen die feſte quantitative Grundlage fehlt, und die gleichſam plumpere Accentuirung, welche dafür als das Beſtimmende eintritt, keine Erſatzmittel in ſich hat.

γ) Was nun endlich die wirkliche Verbindung des Rhythmiſchen und des Reims betrifft, ſo iſt auch ſie, obſchon in noch beſchränkterem Grade als das Hineinziehen der alten Versmaaße in die neuere Verſifikation zu geſtatten.

$\alpha\alpha$) Denn die vorwaltende Unterſcheidung der Längen und Kürzen durch den Wortaccent iſt nicht durchweg ein genugſam materielles Princip, und beſchäftigt das Ohr von der ſinnlichen Seite her nicht überall in dem Maaße, daß es nicht bei dem Ueberwiegen der geiſtigen Seite der Poeſie nöthig würde, das Klingen und Wiederklingen von Sylben und Wörtern als Ergänzung herbeizurufen.

$\beta\beta$) Zugleich muß dann aber in Anſehung des Metriſchen dem Reimklange und ſeiner Stärke auch ein gleich ſtarkes Gegengewicht gegenüber geſtellt werden. Inſofern es nun aber nicht der quantitative Naturunterſchied der Sylben und deſſen Mannigfaltigkeit iſt, welche ſich auseinanderlegen ſoll und vorwalten darf, ſo kann es in Rückſicht auf dieß Zeitverhältniß nur bis zur gleichen Wiederholung deſſelben Zeitmaaßes kommen, wodurch der Takt ſich hier in einer weit ſtärkeren Weiſe, als dieß in

dem rhythmiſchen Syſteme zuläſſig iſt, geltend zu machen anfängt. Von dieſer Art ſind z. B. unſere deutſchen gereimten Jamben und Trochaeen, welche wir beim Recitiren taktmäßiger als die reimloſen Jamben der Alten zu ſkandiren pflegen, obſchon das Einhalten bei Caeſuren, das Herausheben einzelner durch den Sinn hauptſächlich zu betonender Wörter und das Liegenbleiben auf ihnen wieder einen Gegenſtoß gegen die abſtrakte Gleichheit, und dadurch eine belebende Mannigfaltigkeit hervorbringen kann. Wie denn auch überhaupt das Feſthalten des Taktes in der Poeſie nie ſo ſtreng kann in Ausübung gebracht werden, als es in den meiſten Fällen in der Muſik erforderlich iſt.

γγ) Wenn ſich nun aber der Reim im Allgemeinen ſchon nur mit ſolchen Versmaaßen zu verbinden hat, welche ihrer einfachen Abwechſelung der Längen und Kürzen und der ſteten Wiederkehr gleichartiger Versfüße wegen, für ſich genommen in den rhythmiſch behandelten neueren Sprachen das ſinnliche Element nicht ſtark genug ausgeſtalten, ſo würde die Anwendung des Reims bei den reicheren den Alten nachgebildeten Sylbenmaaßen, wie z. B., um nur Eins anzuführen, bei der alcaeiſchen und ſapphiſchen Strophe, nicht nur als ein Ueberfluß, ſondern ſogar als ein unaufgelöster Widerſpruch erſcheinen. Denn beide Syſteme beruhen auf entgegengeſetzten Principien, und der Verſuch, ſie in der angeführten Weiſe zu vereinigen, könnte ſie nur in dieſer Entgegenſetzung ſelber verbinden, was nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unſtatthaften Widerſpruch hervorbringen würde. In dieſer Hinſicht iſt der Gebrauch der Reime nur da zuzugeben, wo das Princip der alten Verſifikation ſich nur noch in entfernteren Nachklängen und nach weſentlichen aus dem Syſtem des Reimens hervorgehenden Umwandlungen geltend machen ſoll.

Dieß ſind die weſentlichen Punkte, die ſich in Anſehung des poetiſchen Ausdrucks im Unterſchiede der Proſa im Allgemeinen feſtſtellen laſſen.

III.
Die Gattungsunterſchiede der Poeſie.

Die beiden Hauptmomente, nach welchen wir bisher die Dichtkunſt betrachtet haben, waren auf der einen Seite das Poetiſche überhaupt, in Betreff auf Anſchauungsweiſe, Organiſation des poetiſchen Kunſtwerks und dichtende ſubjektive Thätigkeit; auf der anderen Seite der poetiſche Ausdruck ſowohl rückſichtlich der Vorſtellungen, die in Worte gefaßt werden ſollen, als auch den ſprachlichen Ausdruck ſelbſt und die Verſifikation.

Was wir in dieſer Hinſicht vor Allem geltend zu machen hatten, beſtand darin, daß die Poeſie als ihren Inhalt das Geiſtige ergreifen muß, doch in der künſtleriſchen Herausarbeitung deſſelben weder bei der Geſtaltbarkeit für die ſinnliche Anſchauung, wie die übrigen bildenden Künſte, ſtehn bleiben, noch die bloße Innerlichkeit, die für das Gemüth allein erklingt, noch den Gedanken und die Verhältniſſe des reflektirenden Denkens zu ihrer Form machen kann, ſondern ſich in der Mitte zwiſchen den Extremen der unmittelbar ſinnlichen Anſchaulichkeit und der Subjektivität des Empfindens oder Denkens zu halten hat. Dieß mittlere Element der Vorſtellung gehört deshalb dem einen und anderen Boden an. Vom Denken hat es die Seite der geiſtigen Allgemeinheit, welche die unmittelbar ſinnliche Vereinzelung zu einfacherer Beſtimmtheit zuſammenfaßt; von der bildenden Kunſt bleibt dem Vorſtellen das räumliche, gleichgültige Nebeneinander. Denn die Vorſtellung unterſcheidet ſich ihrer Seits vom Denken weſentlich dadurch, daß ſie, nach der Weiſe der ſinnlichen Anſchauung, von welcher ſie ihren Ausgangspunkt nimmt, die beſonderen Vorſtellungen verhältnißlos nebeneinander beſtehen läßt, während das Denken dagegen Abhängigkeit der Beſtimmungen von einander, wechſelſeitiges Verhältniß, Konſequenz der Urtheile, Schlüſſe u. ſ. f. for-

dert und hereinbringt. Wenn deshalb das poetiſche Vorſtellen in ſeinen Kunſtprodukten eine innere Einheit alles Beſonderen nöthig macht, ſo kann dieſe Einigung dennoch um der Losheit willen, deren ſich das Element der Vorſtellung überhaupt nicht zu entſchlagen vermag, verſteckt bleiben, und dadurch gerade die Poeſie befähigen, einen Inhalt in organiſch lebendiger Durchbildung der einzelnen Seiten und Theile mit anſcheinender Selbſtſtändigkeit derſelben darzuſtellen. Dabei wird es der Poeſie möglich, den erwählten Inhalt bald mehr nach der Seite des Gedankens, bald mehr nach der äußerlichen Seite der Erſcheinung hinzutreiben, und deshalb weder die erhabenſten ſpekulativen Gedanken der Philoſophie noch die äußerliche Naturexiſtenz von ſich auszuſchließen, wenn nur nicht jene in der Weiſe des Raiſonnements oder wiſſenſchaftlichen Deduktion dargelegt, oder dieſe in ihrem bedeutungsloſen Daſeyn an uns vorübergeführt werden, indem auch die Dichtung uns eine vollſtändige Welt zu geben hat, deren ſubſtantielles Weſen ſich kunſtgemäß gerade in ſeiner äußeren Wirklichkeit menſchlicher Handlungen, Ereigniſſe und Ergüſſe der Empfindung am reichhaltigſten auseinanderlegt.

2) Dieſe Explikation erhält nun aber, wie wir ſahen, ihre ſinnliche Exiſtenz nicht in Holz, Stein und Farbe, ſondern allein in der Sprache, deren Verſifikation, Betonung u. ſ. f. gleichſam die Gebehrden der Rede werden, durch welche der geiſtige Gehalt ein äußerliches Daſeyn gewinnt. Fragen wir nun, wo wir, ſo zu ſagen, das materielle Beſtehen dieſer Aeußerungsweiſe zu ſuchen haben, ſo iſt das Sprechen nicht wie ein Werk der bildenden Kunſt für ſich, unabhängig von dem künſtleriſchen Subjekte, da, ſondern der lebendige Menſch ſelber, das ſprechende Individuum allein iſt der Träger für die ſinnliche Gegenwart und Wirklichkeit eines dichteriſchen Produkts. Die Werke der Poeſie müſſen geſprochen, geſungen, vorgetragen, durch lebendige Subjekte ſelber dargeſtellt werden, wie die Werke der Muſik. Wir ſind zwar gewohnt, epiſche und lyriſche Gedichte zu leſen,

und nur dramatiſche geſprochen zu hören und von Gebehrden begleitet zu ſehen, aber die Poeſie iſt ihrem Begriffe nach weſentlich tönend, und dieß Erklingen darf ihr, wenn ſie vollſtändig als Kunſt heraustreten ſoll, um ſo weniger fehlen, als es ihre einzige Seite iſt, nach welcher ſie mit der äußeren Exiſtenz in realen Zuſammenhang kommt. Denn gedruckte oder geſchriebene Buchſtaben ſind freilich auch noch äußerlich vorhanden, jedoch nur gleichgültige Zeichen für Laute und Wörter. Sahen wir nun zwar die Wörter ſchon früher gleichfalls als bloße Bezeichnungsmittel der Vorſtellungen an, ſo geſtaltet doch die Poeſie wenigſtens das zeitliche Element und den Klang dieſer Zeichen, und erhebt ſie dadurch zu einem von der geiſtigen Lebendigkeit deſſen, wofür ſie die Zeichen ſind, durchdrungenen Material, während der Druck auch dieſe Beſeelung in eine für ſich genommen ganz gleichgültige, mit dem geiſtigen Gehalt nicht mehr zuſammenhängende, Sichtbarkeit fürs Auge umſetzt, und die Verwandlung des Geſehenen in das Element der zeitlichen Dauer und des Klingens unſerer Gewohnheit überläßt, ſtatt uns das tönende Wort und ſein zeitliches Daſeyn wirklich zu geben. Wenn wir uns deshalb mit dem bloßen Leſen begnügen, ſo geſchieht dieß Theils um der Geläufigkeit willen, mit welcher wir das Geleſene uns als geſprochen vorſtellen, Theils aus dem Grunde, daß die Poeſie allein unter allen Künſten ſchon im Elemente des Geiſtes ihren weſentlichſten Seiten nach fertig iſt, und die Hauptſache weder durch die ſinnliche Anſchauung noch das Hören zum Bewußtſeyn bringt. Doch gerade dieſer Geiſtigkeit wegen muß ſie als Kunſt nicht ganz die Seite ihrer wirklichen Aeußerung von ſich abſtreifen, wenn ſie nicht zu einer ähnlichen Unvollſtändigkeit kommen will, in welcher z. B. eine bloße Zeichnung die Gemälde großer Koloriſten erſetzen ſoll.

3) Als Totalität der Kunſt nun, die durch keine Einſeitigkeit ihres Materials mehr auf eine beſondere Art der Ausführung ausſchließlicher angewieſen iſt, macht die Dichtkunſt die unter-

ſchiedenen Weiſen der Kunſtproduktion überhaupt zu ihrer beſtimmten Form, und hat deshalb den Eintheilungsgrund für die Gliederung der Dichtarten nur aus dem allgemeinen Begriffe des künſtleriſchen Darſtellens zu entnehmen.

A. In dieſer Rückſicht iſt es erſtens einer Seits die Form der äußeren Realität, in welcher die Poeſie die entwickelte Totalität der geiſtigen Welt vor der inneren Vorſtellung vorüberführt, und dadurch das Princip der bildenden Kunſt in ſich wiederholt, welche die gegenſtändliche Sache ſelber anſchaubar macht. Dieſe Skulpturbilder der Vorſtellung entfaltet die Poeſie anderer Seits als durch das Handeln der Menſchen und Götter beſtimmt, ſo daß alles, was geſchieht, Theils aus ſittlich ſelbſtſtändigen göttlichen oder menſchlichen Mächten hervorgeht, Theils durch äußere Hemmungen eine Reaktion erfährt, und in ſeiner äußeren Erſcheinungsweiſe zu einer Begebenheit wird, in welcher die Sache frei für ſich fortgeht, und der Dichter zurücktritt. Solche Begebniſſe auszurunden, iſt die Aufgabe der epiſchen Poeſie, inſofern ſie eine in ſich totale Handlung, ſowie die Charaktere, aus denen dieſelbe in ſubſtantieller Würdigkeit oder in abentheuerlicher Verſchlingung mit äußeren Zufällen entſpringt, in Form des breiten Sichbegebens poetiſch berichtet, und damit das Objektive ſelbſt in ſeiner Objektivität herausſtellt. — Dieſe für die geiſtige Anſchauung und Empfindung vergegenſtändlichte Welt trägt nun nicht der Sänger in der Weiſe vor, daß ſie ſich als ſeine eigene Vorſtellung und lebendige Leidenſchaft ankündigen könnte, ſondern der Abſänger, der Rhapſode, ſagt ſie mechaniſch, auswendig in einem Sylbenmaaße her, welches ebenſo gleichförmig, dem Mechaniſchen mehr ſich nähernd, für ſich ruhig hinſtrömend und fortrollend iſt. Denn was er erzählt ſoll als eine dem Inhalte wie der Darſtellung nach von ihm als Subjekt entfernte und für ſich abgeſchloſſene Wirklichkeit erſcheinen, mit welcher er weder

in Bezug auf die Sache ſelbſt, noch in Rückſicht des Vortrags in eine vollſtändig ſubjektive Einigung getreten ſeyn darf.

B. Die andere umgekehrte Seite zweitens zur epiſchen Poeſie bildet die Lyrik. Ihr Inhalt iſt das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüth, das ſtatt zu Handlungen fortzugehn, vielmehr bei ſich als Innerlichkeit ſtehn bleibt, und ſich deshalb auch das Sich Ausſprechen des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier iſt es alſo keine ſubſtantielle Totalität, die ſich als äußeres Geſchehen entwickelt, ſondern die vereinzelte Anſchauung, Empfindung und Betrachtung der in ſich gehenden Subjektivität theilt auch das Subſtantiellſte und Sachlichſte ſelbſt als das Ihrige, als ihre Leidenſchaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugniß derſelben mit. Dieſe Erfüllung und innerliche Bewegung nun darf in ihrem äußeren Vortrag kein ſo mechaniſches Sprechen ſeyn, wie es für das epiſche Recitiren genügt und zu fordern iſt. Im Gegentheil, der Sänger muß die Vorſtellungen und Betrachtungen des lyriſchen Kunſtwerks als eine ſubjektive Erfüllung ſeiner ſelbſt, als etwas eigen Empfundenes kund geben. Und da es die Innerlichkeit iſt, welche den Vortrag beſeelen ſoll, ſo wird der Ausdruck derſelben ſich vornehmlich nach der muſikaliſchen Seite hinwenden, und eine vielſeitige Modulation der Stimme, Geſang, Begleitung von Inſtrumenten und dergleichen mehr Theils erlauben, Theils nothwendig machen.

C. Die dritte Darſtellungsweiſe endlich verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebenſoſehr eine objektive Entfaltung als auch deren Urſprung aus dem Innern von Individuen vor uns ſehn, ſo daß ſich das Objektive ſomit als dem Subjekt angehörig darſtellt, umgekehrt jedoch das Subjektive einer Seits in ſeinem Uebergange zur realen Aeußerung, anderer Seits in dem Looſe zur Anſchauung gebracht iſt, das die Leidenſchaft als nothwendiges Reſultat ihres eigenen

Thuns herbeiführt. Hier wird alſo, wie im Epiſchen, eine Handlung in ihrem Kampfe und Ausgang vor uns hingebreitet, geiſtige Mächte ſprechen ſich aus und beſtreiten ſich, Zufälle treten verwickelnd ein, und das menſchliche Wirken verhält ſich zum Wirken eines alles beſtimmenden Fatums, oder einer leitenden, weltregierenden Vorſehung; die Handlung geht aber nicht in der nur äußeren Form ihres realen Geſchehens als ein vergangenes durch bloße Erzählung verlebendigtes Begebniß an unſerem inneren Auge vorüber, ſondern wir ſehn ſie gegenwärtig aus dem beſondern Willen, aus der Sittlichkeit oder Unſittlichkeit der individuellen Charaktere hervortreten, die dadurch in lyriſchem Principe zum Mittelpunkt werden. Zugleich aber exponiren ſich die Individuen nicht nur ihrem Innern als ſolchen nach, ſondern erſcheinen in der Durchführung ihrer zu Zwecken vorſchreitenden Leidenſchaft, und meſſen dadurch, nach Art der das Subſtantielle in ſeiner Gediegenheit heraushebenden epiſchen Poeſie, den Werth jener Leidenſchaften und Zwecke an den objektiven Verhältniſſen und vernünftigen Geſetzen der konkreten Wirklichkeit, um nach Maaßgabe dieſes Werthes und der Umſtände, unter denen das Individuum ſich durchzuſetzen entſchloſſen bleibt, ihr Schickſal dahinzunehmen. Dieſe Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, ſo wie dieß Subjektive, das in ſeiner Realiſation und objektiven Gültigkeit zur Darſtellung gelangt, iſt der Geiſt in ſeiner Totalität, und giebt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatiſchen Poeſie ab. — Indem nun dieſes konkrete Ganze in ſich ſelbſt ebenſo ſubjektiv iſt als es ſich auch in ſeiner äußeren Realität zur Erſcheinung bringt, ſo wird hier in Betreff auf das wirkliche Darſtellen, außer dem maleriſchen Sichtbarmachen des Lokals u. ſ. f., für das eigentlich Poetiſche die ganze Perſon des Vortragenden in Anſpruch genommen, ſo daß der lebendige Menſch ſelbſt das Material der Aeußerung iſt. Denn einer Seits ſoll im Drama der Charakter, was er in ſeinem Innern trägt, als das Seinige

wie in der Lyrik ausſprechen, anderer Seits aber giebt er ſich wirkſam in ſeinem wirklichen Daſeyn als ganzes Subjekt gegen Andere kund, und iſt dabei thätig nach Außen, wodurch ſich unmittelbar die Gebehrde anſchließt, die ebenſogut als das Sprechen eine Sprache des Inneren iſt, und eine künſtleriſche Behandlung verlangt. Schon der lyriſchen Poeſie liegt es nahe, die verſchiedenen Empfindungen an unterſchiedene Sänger zu vertheilen, und ſich zu Scenen auseinanderzubreiten. Im Dramatiſchen nun geht die ſubjektive Empfindung zugleich zur Aeußerung der Handlung heraus, und macht deshalb die ſinnliche Anſchaubarkeit des Gebehrdenſpiels nöthig, welches die Allgemeinheit des Wortes näher zur Perſönlichkeit des Ausdrucks zuſammenzieht, und durch Stellung, Mienen, Geſtikulation u. ſ. f. beſtimmter individualiſirt und vervollſtändigt. Wird nun die Gebehrde künſtleriſch bis zu dem Grade des Ausdrucks weiter geführt, daß ſie der Sprache entbehren kann, ſo entſteht die Pantomime, welche ſodann die rhythmiſche Bewegung der Poeſie zu einer rhythmiſchen und maleriſchen Bewegung der Glieder werden läßt, und in dieſer plaſtiſchen Muſik der Körperſtellung und Bewegung das ruhende kalte Skulpturwerk ſeelenvoll zum Tanze belebt, um in dieſer Weiſe Muſik und Plaſtik in ſich zu vereinigen.

A. Die epiſche Poeſie.

Das Epos, Wort, Sage, ſagt überhaupt, was die Sache iſt, die zum Worte verwandelt wird, und erfordert einen in ſich ſelbſtſtändigen Inhalt, um auszuſprechen, daß er iſt und wie er iſt. Der Gegenſtand als Gegenſtand in ſeinen Verhältniſſen und Begebenheiten, in der Breite der Umſtände und deren Entwickelung, der Gegenſtand in ſeinem ganzen Daſeyn ſoll zum Bewußtſeyn kommen.

In dieſer Rückſicht wollen wir erſtens den allgemeinen Charakter des Epiſchen bezeichnen;

zweitens die beſonderen Punkte angeben, welche bei dem eigentlichen Epos von vornehmlicher Wichtigkeit ſind; und

drittens einige beſondere Behandlungsweiſen namhaft machen, die ſich in einzelnen epiſchen Werken innerhalb der hiſtoriſchen Ausbildung dieſer Gattung verwirklicht haben.

1. Allgemeiner Charakter des Epiſchen.

a) Die einfachſte doch in ihrer abſtrakten Zuſammengezogenheit noch einſeitige und unvollſtändige epiſche Darſtellungsart beſteht darin, aus der konkreten Welt und dem Reichthume veränderlicher Erſcheinungen das in ſich ſelbſt Begründete und Nothwendige herauszuheben, und für ſich, zum epiſchen Worte koncentrirt, auszuſprechen.

α) Das Nächſte, womit wir die Betrachtung dieſer Art beginnen können, iſt das Epigramm, inſoweit es wirklich noch ein Epigramm, eine Aufſchrift auf Säulen, Geräthſchaften, Denkmäler, Geſchenke u. ſ. w. bleibt, und gleichſam als eine geiſtige Hand nach etwas hindeutet, indem es mit dem Worte, das auf den Gegenſtand hingeſchrieben iſt, etwas ſonſt Plaſtiſches, Oertliches, außer der Rede Gegenwärtiges erklärt. Hier ſagt das Epigramm einfach, was dieſe Sache iſt. Der Menſch ſpricht noch nicht ſein kon-

kretes Selbſt aus, ſondern ſchaut umher, und fügt dem Gegenſtande, dem Ort, den er ſinnlich vor ſich hat und der ſein Intereſſe in Anſpruch nimmt, eine gedrängte Erläuterung hinzu, welche den Kern der Sache ſelber betrifft.

β) Den weitern Schritt ſodann können wir darin ſuchen, daß die Gedoppeltheit des Objekts in ſeiner äußeren Realität, und der Aufſchrift getilgt wird, inſofern die Poeſie, ohne die ſinnliche Gegenwärtigkeit des Gegenſtandes, ihre Vorſtellung von der Sache ausſpricht. Hieher gehören z. B. die Gnomen der Alten, Sittenſprüche, welche das gedrängt zuſammenfaſſen, was ſtärker iſt als die ſinnlichen Dinge, bleibender, allgemeiner als das Denkmal für eine beſtimmte That, dauernder als Weihgeſchenke, Säulen, Tempel; die Pflichten im menſchlichen Daſeyn, die Weisheit des Lebens, die Anſchauung von dem, was im Geiſtigen die feſten Grundlagen und haltenden Bande für den Menſchen im Handeln und Wiſſen bildet. Der epiſche Charakter liegt in dieſer Auffaſſungsweiſe darin, daß ſich dergleichen Sentenzen nicht als ſubjektive Empfindung und bloß individuelle Reflexion kund geben, und auch in Rückſicht auf ihren Eindruck ſich ebenſowenig mit dem Zwecke der Rührung oder in einem Intereſſe des Herzens an die Empfindung wenden, ſondern das, was das Gehaltvolle iſt, dem Menſchen als Sollen, als das Ehrenvolle, Geziemende ins Bewußtſeyn rufen. Die alte griechiſche Elegie hat zum Theil dieſen epiſchen Ton; wie z. B. von Solon uns Einiges in dieſer Art, die leicht zum paränetiſchen Tone und Style hinübergeht, aufbewahrt iſt; Ermahnungen, Warnungen in Rückſicht auf Zuſammenleben im Staat, Geſetze, Sittlichkeit u. ſ. f. Auch die goldenen Sprüche, welche den Namen des Pythagoras tragen, laſſen ſich hierher rechnen. Doch ſind dieß alles Zwitterarten, die dadurch entſtehen, daß zwar im Allgemeinen der Ton einer beſtimmten Gattung feſtgehalten wird, doch bei der Unvollſtändigkeit des Gegenſtandes nicht zur vollkommenen Ausbildung gelangen kann, ſondern Ge-

fahr läuft, auch den Ton einer andern Gattung, hier z. B. der lyriſchen, mit hereinzunehmen.

γ) Solche Ausſprüche nun, wie ich ſie eben angeführt habe, können ſich aus ihrer fragmentariſchen Beſonderung und ſelbſtſtändigen Vereinzelung drittens zu einem größeren Ganzen aneinander reihen, und zu einer Totalität abrunden, die ſchlechthin epiſcher Art iſt, da weder eine bloß lyriſche Stimmung oder dramatiſche Handlung, ſondern ein beſtimmter wirklicher Lebenskreis, deſſen weſentliche Natur ebenſo im Allgemeinen als auch in Betreff ſeiner beſonderen Richtungen, Seiten, Vorkommenheiten, Pflichten u. ſ. f. zum Bewußtſeyn gebracht werden ſoll, die zuſammenhaltende Einheit und den eigentlichen Mittelpunkt abgiebt. Dem Charakter dieſer ganzen epiſchen Stufe gemäß, welche das Bleibende und Allgemeine als ſolches mit einem meiſt ethiſchen Zweck der Warnung, der Lehre und Aufforderung zu einem in ſich ſittlich gediegenen Leben aufſtellt, erhalten dergleichen Produkte einen didaktiſchen Ton; jedoch durch Neuheit der Weisheitsſätze, durch friſche Lebensanſchauung und Naivetät der Betrachtungen bleiben ſie noch weit von der Nüchternheit ſpäterer Lehrgedichte entfernt, und liefern, da ſie auch dem beſchreibenden Elemente den nöthigen Spielraum laſſen, den vollen Erweis, das Ganze der Lehre wie der Schilderung ſey unmittelbar aus der ihrer Subſtanz nach durchlebten und ergriffenen Wirklichkeit ſelber geſchöpft. Als näheres Beiſpiel will ich nur die Werke und Tage des Heſiodus anführen, deren urſprüngliche Weiſe des Lehrens und Beſchreibens von Seiten des Poetiſchen ganz anders erfreut, als die kältere Eleganz, Gelehrſamkeit und ſyſtematiſche Folge in Virgil's Gedichte vom Landbau.

b) Wenn nun die bisher bezeichneten Arten in Epigrammen, Gnomen und Lehrgedichten ſich beſondere Gebiete der Natur oder des menſchlichen Daſeyns zum Stoffe nehmen, um verein-

zelter oder umfaſſender, was das zeitlos Gehaltvolle und wahrhaft Seyende in dieſem oder jenem Objekte, Zuſtande oder Felde iſt, in gedrungenen Worten vor die Vorſtellung zu bringen, und bei noch enger Verſchlungenheit der Poeſie und Wirklichkeit auch praktiſch durch das Organ der Dichtkunſt zu wirken, ſo dringt ein zweiter Kreis Theils tiefer, Theils hat er weniger den Zweck der Lehre und Beſſerung. Dieſe Stellung können wir den Kosmogenieen und Theogonieen, ſowie denjenigen älteſten Produkten der Philoſophie geben, welche ſich noch von der poetiſchen Form ganz zu befreien nicht im Stande geweſen ſind.

α) So bleibt z. B. der Vortrag der eleatiſchen Philoſophie in den Gedichten des Xenophanes und Parmenides, beſonders bei Parmenides in dem Eingange ſeines philoſophiſchen Werkes noch poetiſcher Art. Der Inhalt iſt hier das Eine, welches dem Werdenden und Gewordenen, den beſondern und einzelnen Erſcheinungen gegenüber, das Unvergängliche und Ewige iſt. Nichts Beſonderes mehr ſoll dem Geiſte Befriedigung geben, der nach Wahrheit ſtrebt, und dieſelbe ſich zunächſt in ihrer abſtrakteſten Einheit und Gediegenheit zum denkenden Bewußtſeyn bringt. Von der Größe dieſes Gegenſtandes ausgeweitet, und ringend mit der Mächtigkeit derſelben erhält der Schwung der Seele zugleich eine Wendung gegen das Lyriſche hin, obſchon die ganze Explikation der in das Denken eingehenden Wahrheiten einen rein ſachlichen und dadurch epiſchen Charakter an ſich trägt.

β) In den Kosmogenieen zweitens iſt es das Werden der Dinge, vor allem der Natur, das Drängen und Kämpfen der in ihr waltenden Thätigkeiten, was den Inhalt abgiebt, und die dichtende Phantaſie dahin führt, nun konkreter ſchon und reichhaltiger ein Geſchehen in Form von Thaten und Begebniſſen darzuſtellen, indem ſich die Einbildungskraft die zu unterſchiedenen Kreiſen und Gebilden ſich herausarbeitenden Naturgewalten unbeſtimmter oder feſter perſonificirt, und ſymboliſirend

in die Form menſchlicher Ereigniſſe und Handlungen kleidet. Dieſe Art des epiſchen Inhaltes und Darſtellens gehört vorzugsweiſe den orientaliſchen Naturreligionen an, und vor allem iſt die indiſche Poeſie höchſt fruchtbar in Erfindung und Ausmalung ſolcher oft wilden und ausſchweifenden Vorſtellungsweiſen vom Entſtehen der Welt und der in ihr fortwirkenden Mächte geweſen. —

γ) Das Aehnliche drittens findet in Theogonieen ſtatt, welche beſonders dann ihre rechte Stellung erhalten, wenn auf der einen Seite weder die einzelnen vielen Götter ausſchließlich das Naturleben zum näheren Inhalte ihrer Macht und Hervorbringung haben ſollen, noch umgekehrt auf der anderen Seite ein Gott aus dem Gedanken und Geiſt die Welt erſchafft, und in eifrigem Monotheismus keine anderen Götter neben ſich duldet. Dieſe ſchöne Mitte hält einzig die griechiſche religiöſe Anſchauung, und findet einen unvergänglichen Stoff für Theogonien in dem Herausringen des Göttergeſchlechts des Zeus aus der Unbändigkeit der erſten Naturgewalten, ſowie in dem Kampf gegen dieſe Naturahnen; ein Werden und Streiten, das in der That die ſachgemäße Entſtehungsgeſchichte der ewigen Götter der Poeſie ſelber iſt. Das bekannte Beiſpiel ſolcher epiſchen Vorſtellungsart beſitzen wir in der Theogonie, welche unter dem Namen des Heſiodus auf uns gekommen iſt. Hier nimmt das ganze Geſchehen ſchon durchgängig die Form menſchlicher Begebniſſe an und bleibt um ſo weniger nur ſymboliſch, je mehr ſich die zu geiſtiger Herrſchaft berufenen Götter nun auch zu der ihrem Weſen entſprechenden Geſtalt geiſtiger Individualität befreien, und deshalb wie Menſchen zu handeln und dargeſtellt zu werden berechtigt ſind.

Was nun aber dieſer Art des Epiſchen noch fehlt, iſt einer Seits die echt poetiſche Abrundung. Denn die Thaten und Ereigniſſe, welche dergleichen Gedichte ſchildern können, ſind wohl eine in ſich nothwendige Succeſſion von Vorfällen und Bege-

benheiten, aber keine individuelle Handlung, die aus einem Mittelpunkte hervorgeht, und in ihm ihre Einheit und Abgeſchloſſenheit ſucht. Anderer Seits bietet der Inhalt hier ſeiner Natur nach nicht die Anſchauung einer in ſich vollſtändigen Totalität dar, indem er weſentlich der eigentlich menſchlichen Wirklichkeit entbehrt, welche erſt den wahrhaft konkreten Stoff für das Walten der göttlichen Mächte liefern muß. Die epiſche Poeſie hat ſich deshalb, ſoll ſie zu ihrer vollendeten Geſtalt gelangen, auch noch von dieſen Mängeln los zu machen.

c) Dieß geſchieht in demjenigen Gebiete, welches wir mit dem Namen der eigentlichen Epopöe bezeichnen können. In den bisherigen Arten, die man gewöhnlich bei Seite ſtellt, iſt allerdings epiſcher Ton vorhanden, ihr Inhalt jedoch iſt noch nicht konkret poetiſch. Denn beſondere Sittenſprüche und Philoſopheme bleiben in Rückſicht auf ihren beſtimmten Stoff beim Allgemeinen ſtehn; das echt Poetiſche aber iſt das konkret Geiſtige in individueller Geſtalt, und das Epos, indem es zum Gegenſtande hat, was iſt, erhält das Geſchehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umſtände und Verhältniſſe als reiche Begebenheit im Zuſammenhange mit der in ſich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anſchauung gelangen muß. Die geſammte Weltanſchauung und Objektivität eines Volksgeiſtes, in ihrer ſich objektivirenden Geſtalt als wirkliches Begebniß vorübergeführt, macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epiſchen aus. Zu dieſer Totalität gehört einer Seits das religiöſe Bewußtſeyn von allen Tiefen des Menſchengeiſtes, anderer Seits das konkrete Daſeyn, das politiſche und häusliche Leben, bis zu den Weiſen, Bedürfniſſen und Befriedigungsmitteln der äußerlichen Exiſtenz hinunter; und dieß Alles belebt das Epos durch enges Verwachſenſeyn mit Individuen, da für die Poeſie das Allgemeine und Subſtantielle nur in lebendiger Gegenwart des Geiſtes vorhanden iſt. Solch eine totale und doch ebenſoſehr ganz

individuell zuſammengefaßte Welt muß dann in ihrer Realiſirung ruhig fortſchreiten, ohne praktiſch und dramatiſch dem Ziele und Reſultat der Zwecke entgegenzueilen, ſo daß wir bei dem, was vorgeht, verweilen, uns in die einzelnen Gemälde des Ganges vertiefen und ſie in ihrer Ausführlichkeit genießen können. Dadurch erhält der ganze Verlauf der Darſtellung in ſeiner realen Objektivität die Geſtalt eines äußerlichen Anreihens, deſſen Grund und Grenze aber im Innern und Weſentlichen des beſtimmten epiſchen Stoffs enthalten ſeyn muß, und nur nicht ausdrücklich hervorgehoben iſt. Wenn deshalb das epiſche Gedicht auch weitläufiger und durch die relativ größere Selbſtſtändigkeit der Theile locker in ſeinem Zuſammenhange wird, ſo muß man doch nicht glauben, es dürfe ſo fort und fort geſungen werden, ſondern es hat ſich wie jedes andere Kunſtwerk poetiſch als ein in ſich organiſches Ganzes abzurunden, das ſich jedoch in objektiver Ruhe fortbewegt, damit uns das Einzelne ſelbſt und die Bilder der lebendigen Wirklichkeit intereſſiren können.

α) Als ſolch eine urſprüngliche Totalität iſt das epiſche Werk die Sage, das Buch, die Bibel eines Volks, und jede große und bedeutende Nation hat dergleichen abſolut erſte Bücher, in denen ihr, was ihr urſprünglicher Geiſt iſt, ausgeſprochen wird. Inſofern ſind dieſe Denkmäler nichts Geringeres als die eigentlichen Grundlagen für das Bewußtſeyn eines Volkes, und es würde intereſſant ſeyn, eine Sammlung ſolcher epiſchen Bibeln zu veranſtalten. Denn die Reihe der Epopoeen, wenn ſie kein ſpäteres Kunſtſtück ſind, würde uns eine Gallerie der Volksgeiſter zeigen. Doch haben weder alle Bibeln die poetiſche Form von Epopoeen, noch beſitzen alle Völker, die ihr Heiligſtes in Betreff auf Religion und weltliches Leben in Geſtalt umfaſſender, epiſcher Kunſtwerke gekleidet haben, religiöſe Grundbücher. Das alte Teſtament z. B. enthält zwar viele Sagenerzählung und wirkliche Geſchichte, ſowie auch eingeſtreute poetiſche Stücke, doch iſt das Ganze kein Kunſtwerk. Ebenſo beſchränkt ſich au-

ßerdem unſer neues Teſtament ſowie der Koran hauptſächlich auf die religiöſe Seite, von welcher dann die übrige Welt der Völker eine ſpätere Folge iſt. Umgekehrt fehlt es den Griechen, die i n den Gedichten des Homer eine poetiſche Bibel haben, an religiöſen Grundbüchern, wie wir ſie bei den Indern und Parſen finden. Wo wir aber urſprünglichen Epopoeen begegnen, da haben wir die poetiſchen Grundbücher weſentlich von den ſpäteren klaſſiſchen Kunſtwerken einer Nation zu unterſcheiden, welche nicht mehr eine Totalanſchauung des ganzen Volksgeiſtes geben, ſondern denſelben abſtrakter nur nach beſtimmten Richtungen hin abſpiegeln. So giebt uns z. B. die dramatiſche Poeſie der Inder oder die Tragödien des Sophokles kein ſolches Geſammtbild als der Ramajana und Maha-Bharata oder die Iliade und Odyſſee.

β) Indem nun im eigentlichen Epos das naive Bewußtſeyn einer Nation zum erſtenmale in poetiſcher Weiſe ſich ausſpricht, ſo fällt das echte epiſche Gedicht weſentlich in die Mittelzeit, in welcher ein Volk zwar aus der Dumpfheit erwacht, und der Geiſt ſoweit ſchon in ſich erſtarkt iſt, ſeine eigene Welt zu produciren und in ihr ſich heimiſch zu fühlen, umgekehrt aber alles, was ſpäter feſtes religiöſes Dogma oder bürgerliches und moraliſches Geſetz wird, noch ganz lebendige von dem einzelnen Individuum als ſolchen unabgetrennte Geſinnung bleibt, und auch Wille und Empfindung ſich noch nicht von einander geſchieden haben.

αα) Denn mit dieſer Loslöſung des individuellen Selbſt von dem ſubſtantiellen Ganzen der Nation und ihrer Zuſtände, Sinnesweiſe, Thaten und Schickſale, ſo wie mit der Scheidung des Menſchen in Empfindung und Wille kommt, ſtatt der epiſchen Poeſie, auf der einen Seite die lyriſche, auf der anderen die dramatiſche zu ihrer reifſten Ausbildung. Dieß geſchieht vollſtändig in den ſpäteren Lebenstagen eines Volkes, in denen die allgemeinen Beſtimmungen, welche den Menſchen in Rückſicht auf ſein Handeln zu leiten haben, nicht mehr dem in ſich

totalen Gemüth und der Geſinnung angehören, ſondern bereits ſelbſtſtändig als ein für ſich feſtgewordener rechtlicher und geſetzlicher Zuſtand, als eine proſaiſche Ordnung der Dinge, als politiſche Verfaſſung, moraliſche und ſonſtige Vorſchriften erſcheinen, ſo daß nun die ſubſtantiellen Verpflichtungen dem Menſchen als eine äußere, ihm nicht ſelber immanente Nothwendigkeit, die ihn zum Geltenlaſſen derſelben zwingt, entgegentreten. Solch einer für ſich bereits fertigen Wirklichkeit gegenüber wird dann das Gemüth Theils zu einer gleichfalls für ſich ſeyenden Welt der ſubjektiven Anſchauung, Reflexion und Empfindung, die nicht zum Handeln fortſchreitet, und ihr Verweilen in ſich, die Beſchäftigung mit dem individuellen Innern lyriſch ausſpricht; Theils erhebt ſich die praktiſche Leidenſchaft zur Hauptſache, und ſucht ſich handelnd zu verſelbſtſtändigen, inſofern ſie den äußeren Umſtänden, dem Geſchehn, und den Begebniſſen das Recht der epiſchen Selbſtſtändigkeit raubt. Dieſe ſich in ſich erſtarkende individuelle Feſtigkeit der Charaktere und Zwecke in Rückſicht auf das Handeln führt dann umgekehrt zur dramatiſchen Poeſie. Das Epos aber fordert noch jene unmittelbare Einheit von Empfindung und Handlung, inneren konſequent ſich durchführenden Zwecken und äußeren Zufällen und Begebenheiten; eine Einheit, welche in ihrer unzerſchiedenen Urſprünglichkeit nur in erſten Perioden des nationalen Lebens wie der Poeſie vorhanden iſt.

ββ) Dabei müſſen wir uns aber nicht etwa die Sache ſo vorſtellen, als ob ein Volk in ſeiner heroiſchen Zeit als ſolcher, der Heimath ſeines Epos, ſchon die Kunſt beſitze, ſich ſelber poetiſch ſchildern zu können; denn etwas anderes iſt eine an ſich in ihrem wirklichen Daſeyn poetiſche Nationalität, etwas anderes die Poeſie als das vorſtellende Bewußtſeyn von poetiſchen Stoffen, und als künſtleriſche Darſtellung ſolch einer Welt. Das Bedürfniß ſich darin als Vorſtellung zu ergehn, die Bildung der Kunſt tritt nothwendig ſpäter auf, als das Leben und der Geiſt

ſelbſt, der ſich unbefangen in ſeinem unmittelbar poetiſchen Daſeyn zu Hauſe findet. Homer und die Gedichte, die ſeinen Namen tragen, ſind Jahrhunderte ſpäter als der trojaniſche Krieg, der eben ſo gut als ein wirkliches Faktum gilt, als mir Homer eine hiſtoriſche Perſon iſt. In ähnlicher Art beſingt Oſſian, wenn die ihm zugeſchriebenen Gedichte von ihm herrühren, eine Heldenvergangenheit, deren dahingeſunkener Glanz das Bedürfniß poetiſcher Erinnerung und Ausgeſtaltung hervorruft.

$\gamma\gamma$) Dieſer Trennung zum Trotz, muß dennoch zugleich ein enger Zuſammenhang zwiſchen dem Dichter und ſeinem Stoffe übrig ſeyn. Der Dichter muß noch ganz in dieſen Verhältniſſen, dieſen Anſchauungsweiſen, dieſem Glauben ſtehen, und nur das poetiſche Bewußtſeyn, die Kunſt der Darſtellung zu dem Gegenſtande hinzuzubringen nöthig haben, der noch ſeine ſubſtantielle Wirklichkeit ausmacht. Fehlt dagegen die Verwandtſchaft des wirklichen Glaubens, Lebens und gewohnten Vorſtellens, das die eigene Gegenwart dem Dichter aufdringt, und der Begebenheiten, welche er epiſch ſchildert, ſo wird ſein Gedicht nothwendiger Weiſe in ſich ſelber geſpalten und disparat. Denn beide Seiten, der Inhalt, die epiſche Welt, die zur Darſtellung kommen ſoll, und die ſonſtige davon unabhängige Welt des dichteriſchen Bewußtſeyns und Vorſtellens ſind geiſtiger Art und haben ein beſtimmtes Princip in ſich, das ihnen beſondere Charakterzüge giebt. Wenn nun der künſtleriſche Geiſt ein weſentlich anderer iſt, als derjenige, durch welchen die geſchilderte Nationalwirklichkeit und That ihr Daſeyn erhielt, ſo entſteht dadurch eine Scheidung, die uns ſogleich als unangemeſſen und ſtörend entgegentritt. Denn auf der einen Seite ſehen wir dann Scenen eines vergangenen Weltzuſtandes, auf der anderen Formen, Geſinnungen, Betrachtungsarten einer davon verſchiedenen Gegenwart, durch welche nun die Geſtaltungen des früheren Glaubens in dieſer weiter gebildeten Reflexion zu einer kalten Sache, einem Aberglauben, und leeren Schmuck einer bloß poetiſchen Maſchinerie

werden, der alle urſprüngliche Seele eigener Lebendigkeit abgeht.

γ) Dieß führt uns auf die Stellung, welche überhaupt in der eigentlich epiſchen Poeſie das dichtende Subjekt einzunehmen hat.

$\alpha\alpha$) Wie ſehr das Epos auch ſachlicher Art, die objektive Darſtellung einer in ſich ſelbſt begründeten und ihrer Nothwendigkeit wegen realiſirten Welt ſeyn muß, welcher der Dichter mit ſeiner eigenen Vorſtellungsweiſe noch nahe ſteht und ſich mit ihr identiſch weiß, ſo iſt und bleibt das Kunſtwerk, das ſolche Welt darſtellt, doch das freie Produkt des Individuums. In dieſer Rückſicht können wir noch einmal an den großen Ausſpruch Herodot's erinnert werden: Homer und Heſiodus hätten den Griechen ihre Götter gemacht. Schon dieſe freie Kühnheit des Schaffens, welche Herodot den genannten Epikern beilegt, giebt uns ein Beiſpiel dafür, daß Epopoeen wohl alt in einem Volke ſeyn müſſen, doch nicht den älteſten Zuſtand zu ſchildern haben. Faſt jedes Volk nämlich hat mehr oder weniger in ſeinen früheſten Anfängen irgend eine fremde Kultur, einen auswärtigen Gottesdienſt vor ſich gehabt, und ſich dadurch imponiren laſſen; denn darin eben beſteht die Gefangenſchaft, der Aberglauben, die Barbarei des Geiſtes, das Höchſte, ſtatt darin heimiſch zu ſeyn, als ein ſich Fremdes, nicht aus dem eigenen nationalen und individuellen Bewußtſeyn Hervorgegangenes zu wiſſen. So mußten z. B. die Inder vor der Zeit ihrer großen Epopoeen gewiß manche große Revolution ihrer religiöſen Vorſtellungen und ſonſtigen Zuſtände durchmachen; auch die Griechen hatten Aegyptiſches, Phrygiſches, Kleinaſiatiſches, wie wir ſchon früher ſahen, umzubilden; die Römer fanden griechiſche Elemente vor, die Barbaren der Völkerwanderung Römiſches und Chriſtliches u. ſ. f. Erſt wenn der Dichter mit freiem Geiſt ſolch ein Joch abwirft, in ſeine eigenen Hände ſchaut, ſeinen eigenen Geiſt würdig erachtet, und damit die

Trübheit des Bewußtſeyns verſchwunden iſt, kann die Epoche für das eigentliche Epos anbrechen; denn auf der anderen Seite ſind Zeiten eines abſtrakt gewordenen Kultus, ausgearbeiteter Dogmen, feſtgeſtellter politiſcher und moraliſcher Grundſätze über das konkret Einheimiſche ſchon wieder hinaus. Dagegen bleibt der echt epiſche Dichter in ſeiner Welt ſowohl in Anſehung der allgemeinen Mächte, Leidenſchaften und Zwecke, welche ſich im Innern der Individuen wirkſam erweiſen, als auch in Betreff aller Außenſeiten, der Selbſtſtändigkeit des Schaffens ohnerachtet, ganz zu Hauſe. So hat z. B. Homer heimiſch von ſeiner Welt geſprochen, und wo Anderen heimiſch iſt, ſind wir auch einheimiſch, denn da ſchauen wir die Wahrheit an, den Geiſt, der in ſeiner Welt lebt, und ſich darin hat, und uns wird wohl und heiter zu Muth, weil der Dichter ſelbſt mit ganzem Sinne und Geiſt dabei iſt. Solche Welt kann auf einer niederen Stufe der Entwickelung und Ausbildung ſtehen, aber ſie bleibt auf der Stufe der Poeſie und unmittelbaren Schönheit, ſo daß wir alles, was das höhere Bedürfniß, das eigentlich Menſchliche fordert, die Ehre, die Geſinnung, Empfindung, den Rath, die Thaten jedes Helden dem Gehalt nach anerkennen, verſtehen, und dieſe Geſtalten in der Ausführlichkeit ihrer Schilderungen als hoch und lebensreich genießen können.

ββ) Um der Objektivität des Ganzen willen, muß nun aber der Dichter als Subjekt gegen ſeinen Gegenſtand zurücktreten, und in demſelben verſchwinden. Nur das Produkt, nicht aber der Dichter erſcheint, und doch iſt, was in dem Gedichte ſich ausſpricht, das Seine; er hat es in ſeiner Anſchauung ausgebildet, ſeine Seele, ſeinen vollen Geiſt hineingelegt. Daß er dieß aber gethan hat, tritt nicht ausdrücklich hervor. So ſehen wir z. B. in der Iliade bald den Kalchas die Begebenheiten deuten, bald den Neſtor, und doch ſind dieß Erläuterungen, welche der Dichter giebt; ja ſelbſt was im Innern der Helden vor ſich geht, erklärt er objektiv als ein Einſchreiten der Götter, wie dem zürnenden

Achill, zur Beſonnenheit mahnend, Athene erſcheint. Dieß hat der Dichter gemacht, weil aber das Epos nicht die innere Welt des dichtenden Subjekts, ſondern die Sache vorführt, muß das Subjektive der Produktion ganz eben ſo in den Hintergrund geſtellt ſeyn, als ſich der Dichter ſelbſt vollſtändig in die Welt verſenkt, die er vor unſeren Augen entfaltet. — Nach dieſer Seite beſteht der große epiſche Styl darin, daß ſich das Werk für ſich fortzuſingen ſcheint, und ſelbſtſtändig ohne einen Autor an der Spitze zu haben auftritt.

γγ) Dennoch aber kann das epiſche Gedicht, als wirkliches Kunſtwerk, nur von einem Individuum herſtammen. Wie ſehr nämlich ein Epos auch die Sache der ganzen Nation ausſpricht, ſo dichtet doch ein Volk als Geſammtheit nicht, ſondern nur Einzelne. Der Geiſt einer Zeit, einer Nation iſt zwar die ſubſtantielle wirkſame Urſache, die aber ſelber erſt zur Wirklichkeit als Kunſtwerk heraustritt, wenn ſie ſich zu dem individuellen Genius eines Dichters zuſammenfaßt, der dann dieſen allgemeinen Geiſt und deſſen Gehalt als ſeine eigene Anſchauung und ſein eigenes Werk zum Bewußtſeyn bringt und ausführt. Denn Dichten iſt eine geiſtige Hervorbringung und der Geiſt exiſtirt nur als einzelnes wirkliches Bewußtſeyn und Selbſtbewußtſeyn. Iſt nun in einem beſtimmten Tone ein Werk bereits da, ſo wird dieß freilich etwas Gegebenes, ſo daß dann auch andere im Stande ſind, den ähnlichen oder gleichen Ton anzuſchlagen, wie wir noch jetzt hundert und aber hundert Gedichte in goethiſcher Weiſe ſingen hören. Viele Stücke in demſelbigen Tone fortgeſungen, machen jedoch noch kein einheitsvolles Werk, das nur aus einem Geiſte entſpringen kann. Es iſt dieß ein Punkt, der beſonders in Betreff der homeriſchen Gedichte, ſo wie des Nibelungenliedes wichtig wird, inſofern für das Letztere ein beſtimmter Autor nicht mit hiſtoriſcher Sicherheit kann erwieſen werden, und rückſichtlich der Iliade und Odyſſee bekanntermaaßen die Meinung geltend gemacht iſt, Homer als dieſer eine Dichter des Ganzen habe

nie exiſtirt, ſondern Einzelne hätten die einzelnen Stücke producirt, welche ſodann zu jenen größeren zwei Werken ſeien aneinandergefügt worden. Bei dieſer Behauptung fragt es ſich vor Allem, ob jene Gedichte jedes für ſich ein organiſches epiſches Ganzes, oder, wie jetzt die Meinung verbreitet wird, ohne nothwendigen Anfang und Ende ſeyen und ſich deshalb ins Unendliche hätten fortführen laſſen. Allerdings ſind die homeriſchen Geſänge, ſtatt von dem gedrängten Zuſammenhange dramatiſcher Kunſtwerke, ihrer Natur nach von einer loſeren Einheit, ſo daß ſie, da jede Parthie ſelbſtſtändig ſeyn und erſcheinen darf, manchen Einſchaltungen und ſonſtigen Veränderungen offen geſtanden haben, dennoch aber bilden ſie durchaus eine wahrhafte, innerlich organiſche epiſche Totalität, und ſolch ein Ganzes kann nur Einer machen. Die Vorſtellung von der Einheitsloſigkeit und bloßen Zuſammenſetzung verſchiedener in ähnlichem Tone gedichteter Rhapſodieen iſt eine kunſtwidrige barbariſche Vorſtellung. Soll dieſe Anſicht aber nur bedeuten, daß der Dichter als Subjekt gegen ſein Werk verſchwinde, ſo iſt ſie das höchſte Lob; ſie heißt dann nichts Anderes, als daß man keine ſubjektive Manier des Vorſtellens und Empfindens erkennen könne. Und dieß iſt in den homeriſchen Geſängen der Fall. Die Sache, die objektive Anſchauungsweiſe des Volks allein ſtellt ſich dar. Doch ſelbſt der Volksgeſang bedarf eines Mundes, der ihn aus dem vom Nationalgehalte erfüllten Innern herausſingt, und mehr noch macht ein in ſich einiges Kunſtwerk den in ſich einigen Geiſt eines Individuums nothwendig.

2. Beſondere Beſtimmungen des eigentlichen Epos.

Wir haben bisher in Rückſicht auf den allgemeinen Charakter der epiſchen Poeſie zunächſt die unvollſtändigen Arten kurz angeführt, welche, obſchon von epiſchem Tone, dennoch keine totale Epopoeen ſind, indem ſie weder einen Nationalzuſtand, noch eine konkrete Begebenheit innerhalb ſolch einer Geſammt-

welt darſtellen. Dieß Letztere aber giebt erſt den gemäßen Inhalt für das vollſtändige Epos ab, deſſen Grundzüge und Bedingungen ich ſo eben bezeichnet habe.

Nach dieſen Vorerinnerungen nun müſſen wir uns jetzt nach den beſonderen Anforderungen umſehn, die ſich aus der Natur des epiſchen Kunſtwerkes ſelber herleiten laſſen. Hier tritt uns aber ſogleich die Schwierigkeit entgegen, daß ſich im Allgemeinenüber dieß Speciellere wenig ſagen läßt, ſo daß wir gleich auf das Geſchichtliche eingehn, und die einzelnen epiſchen Werke der Völker betrachten müßten, welche bei der großen Verſchiedenheit der Zeiten und Nationen für zuſammenſtimmende Reſultate wenig Hoffnung geben. Dieſe Schwierigkeit findet jedoch ihre Erledigung darin, daß aus den vielen epiſchen Bibeln eine kann herausgehoben werden, in welcher wir den Beleg für das erhalten, was ſich als den wahrhaften Grundcharakter des eigentlichen Epos feſtſtellen läßt. Dieß ſind die homeriſchen Geſänge. Aus ihnen vornehmlich will ich deshalb die Züge entnehmen, welche, wie mir ſcheint, für das Epos, der Natur der Sache nach, die Hauptbeſtimmungen ausmachen. Wir können dieſelben zu folgenden Geſichtspunkten zuſammenfaſſen.

Erſtens entſteht die Frage, von welcher Beſchaffenheit der allgemeine Weltzuſtand ſeyn müſſe, auf deſſen Boden das epiſche Begebniß zu einer angemeſſenen Darſtellung gelangen kann.

Zweitens iſt es die Art dieſer individuellen Begebenheit ſelbſt, deren Qualität wir zu unterſuchen haben.

Drittens endlich müſſen wir einen Blick auf die Form werfen, in welcher ſich dieſe beiden Seiten zur Einheit eines Kunſtwerks verſchlingen und epiſch abrunden.

a) Der epiſche allgemeine Weltzuſtand.

Wir haben gleich anfangs geſehn, daß ſich in dem wahrhaft epiſchen Begebniß nicht eine einzelne willkührliche That vollbringe, und ſomit ein bloß zufälliges Geſchehen erzählt werde,

ſondern eine in die Totalität ihrer Zeit und nationalen Zuſtände verzweigte Handlung, welche deshalb nun auch nur innerhalb einer ausgebreiteten Welt zur Anſchauung gelangen kann, und die Darſtellung dieſer geſammten Wirklichkeit fordert. — In Rückſicht auf die echt poetiſche Geſtalt dieſes allgemeinen Bodens kann ich mich kurz faſſen, inſofern ich die Hauptpunkte bereits im erſten Theile bei Gelegenheit des allgemeinen Weltzuſtandes für die ideale Handlung berührt habe. (Aeſth. 1ſte Abth. p. 229—252.). Ich will daher an dieſer Stelle nur das anführen, was für das Epos von Wichtigkeit iſt.

α) Das Paſſendſte für den ganzen Lebenszuſtand, den das Epos zum Hintergrunde macht, beſteht darin, daß derſelbe für die Individuen bereits die Form vorhandener Wirklichkeit hat, doch mit ihnen noch in dem engſten Zuſammenhange urſprünglicher Lebendigkeit bleibt. Denn ſollen die Helden, welche an die Spitze geſtellt ſind, erſt einen Geſammtzuſtand gründen, ſo fällt die Beſtimmung deſſen, was da iſt oder zur Exiſtenz kommen ſoll, mehr als es dem Epos geziemt, in den ſubjektiven Charakter, ohne als objektive Realität erſcheinen zu können.

$\alpha\alpha$) Die Verhältniſſe des ſittlichen Lebens, der Zuſammenhalt der Familie, ſowie des Volkes als ganzer Nation in Krieg und Frieden müſſen ſich eingefunden, gemacht und entwickelt haben, umgekehrt aber noch nicht zu der Form allgemeiner, auch ohne die lebendige ſubjektive Beſonderheit der Individuen für ſich gültiger Satzungen, Pflichten und Geſetze gediehen ſeyn, welche ſich auch gegen das individuelle Wollen feſtzuhalten die Kraft beſitzen. Der Sinn des Rechts und der Billigkeit, die Sitte, das Gemüth, der Charakter muß im Gegentheil als ihr alleiniger Urſprung und ihre Stütze erſcheinen, ſo daß noch kein Verſtand ſie in Form proſaiſcher Wirklichkeit dem Herzen, der individuellen Geſinnung und Leidenſchaft gegenüber zu ſtellen und zu befeſtigen vermag. Einen ſchon zu organiſirter Verfaſſung herausgebildeten Staatszuſtand mit ausgearbeiteten Geſetzen, durchgreifender

Gerichtsbarkeit, wohleingerichteter Adminiſtration, Miniſterien, Staatskanzleyen, Polizei u. ſ. f. haben wir als Boden eine recht epiſchen Handlung von der Hand zu weiſen. Die Verhältniſſe objektiver Sittlichkeit müſſen wohl ſchon gewollt ſeyn und ſich verwirklichen, aber nur durch die handelnden Individuen ſelbſt und deren Charakter, nicht aber ſonſt ſchon in allgemein geltender und für ſich berechtigter Form ihr Daſeyn erhalten können. So finden wir im Epos zwar die ſubſtantielle Gemeinſamkeit des objektiven Lebens und Handelns, ebenſo aber die Freiheit in dieſem Handeln und Leben, das ganz aus dem ſubjektiven Willen der Individuen hervorzugehn ſcheint.

ββ) Daſſelbe gilt für die Beziehung des Menſchen auf die ihn umgebende Natur, aus welcher er ſich die Mittel zur Befriedigung ſeiner Bedürfniſſe nimmt, ſowie für die Art dieſer Befriedigung. Auch in dieſer Rückſicht muß ich auf das zurückweiſen, was ich früher bereits bei Gelegenheit der äußeren Beſtimmtheit des Ideals weitläufiger ausgeführt habe. (Aeſth. Abth. 1. p. 331—338.) Was der Menſch zum äußeren Leben gebraucht, Haus und Hof, Gezelt, Seſſel, Bett, Schwerdt und Lanze, das Schiff, mit dem er das Meer durchfurcht, der Wagen, der ihn zum Kampfe führt, Sieden und Braten, Schlachten, Speiſen und Trinken, es darf ihm nichts von allem dieſen nur ein todtes Mittel geworden ſeyn, ſondern er muß ſich noch mit ganzem Sinn und Selbſt darin lebendig fühlen, und dadurch dem an ſich Aeußerlichen durch den engen Zuſammenhang mit dem menſchlichen Individuum ein ſelber menſchlich beſeeltes individuelles Gepräge geben. Unſer heutiges Maſchinen- und Fabrikenweſen mit den Produkten, die aus demſelben hervorgehn, ſo wie überhaupt die Art unſere äußeren Lebensbedürfniſſe zu befriedigen, würde nach dieſer Seite hin ganz ebenſo als die moderne Staatsorganiſation dem Lebenshintergrunde unangemeſſen ſeyn, welchen das urſprüngliche Epos erheiſcht. Denn wie der Verſtand mit ſeinen Allgemeinheiten und deren von der in-

dividuellen Geſinnung unabhängig ſich durchſetzenden Herrſchaft, in den Zuſtänden der eigentlich epiſchen Weltanſchauung ſich noch nicht muß geltend gemacht haben, ſo darf hier auch der Menſch noch nicht von dem lebendigen Zuſammenhange mit der Natur, und der kräftigen und friſchen, Theils befreundeten, Theils kämpfenden Gemeinſchaft mit ihr losgelöſt erſcheinen.

$\gamma\gamma$) Dieß iſt der Weltzuſtand, den ich, im Unterſchiede des Idylliſchen, ſchon anderen Orts den heroiſchen nannten. In ſchönſter Poeſie und Reichhaltigkeit echt menſchlicher Charakterzüge finden wir ihn bei Homer geſchildert. Hier haben wir im häuslichen und öffentlichen Leben eben ſo wenig eine barbariſche Wirklichkeit als die bloß verſtändige Proſa eines geordneten Familien- und Staatslebens, ſondern jene urſprünglich poetiſche Mitte vor uns, wie ich ſie oben bezeichnet habe. Ein Hauptpunkt aber betrifft in dieſer Rückſicht die freie Individualität aller Geſtalten. In der Iliade z. B. iſt Agamemnon wohl der König der Könige, die übrigen Fürſten ſtehen unter ſeinem Scepter, aber ſeine Oberherrſchaft wird nicht zu dem trockenen Zuſammenhange des Befehls und Gehorſams, des Herren und ſeiner Diener. Im Gegentheil, Agamemnon muß viel Rückſicht nehmen und klug nachzugeben verſtehn, denn die einzelnen Führer ſind keine zuſammenberufene Statthalter oder Generale, ſondern ſelbſtſtändig wie er ſelber; frei haben ſie ſich um ihn her geſammelt oder ſind durch allerlei Mittel zu dem Zuge verleitet, er muß ſich mit ihnen berathen, und beliebt es ihnen nicht, ſo halten ſie ſich wie Achilles vom Kampfe fern. Die freie Theilnahme wie das ebenſo eigenwillige Abſchließen, worin die Unabhängigkeit der Individualität ſich unverſehrt bewahrt, giebt dem ganzen Verhältniſſe ſeine poetiſche Geſtalt. Das Aehnliche finden wir in den oſſianiſchen Gedichten, wie in der Beziehung des Cid zu den Fürſten, denen dieſer poetiſche Held nationaler romantiſcher Ritterſchaft dient. Auch bei Arioſt und Taſſo iſt noch dieß freie Verhältniß nicht gefährdet, und

bei Arioſt beſonders ziehen die einzelnen Helden in faſt zuſammenhangsloſer Selbſtſtändigkeit auf eigene Abentheuer aus. Wie die Fürſten zu Agamemnon, ſo ſteht nun auch das Volk zu ſeinen Führern. Freiwillig iſt es denſelben gefolgt; es iſt da noch kein zwingendes Geſetz, dem das Volk unterworfen wäre; Ehre, Achtung, Schaamgefühl vor dem Mächtigeren, der immer Gewalt brauchen würde, das Imponiren des Heldencharakters u. ſ. f. macht den Grund des Gehorſams aus. Und ſo herrſcht auch im Innern des Hauſes Ordnung, aber nicht als feſte Geſindeordnung, ſondern als Geſinnung und Sitte. Alles erſcheint, als ſey es eben unmittelbar ſo geworden. Von den Griechen z. B. erzählt Homer bei Gelegenheit eines Kampfes mit den Troern, auch ſie hätten viele rüſtige Streiter verloren, doch weniger als die Troer, denn (ſagt Homer) ſie gedachten immer, einander die harte Noth abzuhalten. Sie halfen alſo einander. Wollten wir nun heutigen Tags einen Unterſchied zwiſchen einer wohleinexercirten und unciviliſirten Heeresmacht aufſtellen, ſo würden wir das Weſentliche gebildeter Heere auch in dieſem Zuſammenhalt und Bewußtſeyn, nur in Einheit mit Anderen zu gelten, ſuchen müſſen. Barbaren ſind nur Haufen, in denen ſich Keiner auf den Anderen verlaſſen kann. Was aber bei uns als Reſultat einer ſtrengen und mühſeligen Militairdiscip in, als Einübung, Kommando und Herrſchaft feſter Ordnung erſcheint, das iſt bei Homer noch eine Sitte, die ſich von ſelber macht, und den Individuen als Individuen lebendig einwohnt.

Den gleichen Grund haben nun auch bei Homer die mannigfaltigen Beſchreibungen äußerlicher Dinge und Zuſtände. Bei Naturſcenen, wie ſie in unſeren Romanen beliebt ſind, hält er ſich zwar nicht viel auf, dagegen iſt er höchſt umſtändlich in Schilderung eines Stocks, Scepters, Bettes, der Waffen, Gewänder, Thürpfoſten, und vergißt ſelbſt nicht der Angeln zu erwähnen, auf denen die Thür ſich dreht. Bei uns würde dergleichen als ſehr äußerlich und gleichgültig erſcheinen, ja wir ſind ſogar un-

ſerer Bildung nach gegen eine Menge Gegenſtände, Sachen und Ausdrücke von höchſt ſpröder Vornehmigkeit, und haben eine weitläufige Rangordnung in den verſchiedenen Stockwerken der Kleidung, Geräthſchaften u. ſ. f. Außerdem zerſplittert ſich jetziger Zeit jede Hervorbringung und Zubereitung irgend eines Befriedigungsmittels unſerer Bedürfniſſe zu ſolcher Vielfältigkeit von Geſchäften der Fabriks- und Handwerksthätigkeit, daß alle die beſonderen Seiten dieſer breiten Verzweigung zu etwas Untergeordnetem herabgeſetzt ſind, das wir nicht beachten und aufzählen dürfen. Die Exiſtenz der Heroen aber hat eine ungleich urſprünglichere Einfachheit der Gegenſtände und Erfindungen, und kann ſich bei ihrer Beſchreibung aufhalten, weil alle dieſe Dinge noch in gleichem Range ſtehn, und als etwas gelten, worin der Menſch, inſofern ſein ganzes Leben ihn nicht davon ableitet und in eine nur intellektuelle Sphäre führt, noch eine Ehre ſeiner Geſchicklichkeit, ſeines Reichthums und ſeines poſitiven Intereſſes hat. Ochſen zu ſchlachten, zuzubereiten, Wein einzuſchenken u. ſ. f. iſt ein Geſchäft der Heroen ſelbſt, das ſie als Zweck und Genuß treiben, während bei uns ein Mittagseſſen, wenn es nicht alltäglich ſeyn ſoll, nicht nur ſeltene delikate Sachen zu Tage bringen muß, ſondern außerdem auch vortreffliche Discurſe verlangt. Die umſtändlichen Schildereien Homer's, in dieſem Kreiſe von Gegenſtänden dürfen uns deshalb nicht eine poetiſche Zuthat zu einer kahleren Sache dünken, ſondern dieſe ausführliche Beachtung iſt der Geiſt der geſchilderten Menſchen und Zuſtände ſelbſt; wie bei uns z. B. die Bauern über äußerliche Dinge mit großer Ausführlichkeit reden, oder auch unſere Kavaliere von ihren Ställen, Pferden, Stiefeln, Sporen, Hoſen u. ſ. f. mit ähnlicher Breite zu erzählen wiſſen, was denn freilich in dem Kontraſt gegen ein würdigeres intellektuelles Leben als platt erſcheint.

Dieſe Welt nun darf nicht bloß das beſchränkt Allgemeine der beſonderen Begebenheit in ſich faſſen, die auf ſolch

einem vorausgeſetzten Boden vor ſich geht, ſondern muß ſich zur Totalität der Nationalanſchauung erweitern. Hievon finden wir das ſchönſte Beiſpiel in der Odyſſee, welche uns nicht nur in das häusliche Leben der griechiſchen Fürſten und ihrer Diener und Untergebenen einführt, ſondern auch die mannigfachen Vorſtellungen von fremden Völkern, den Gefahren des Meers, der Behauſung der Abgeſchiedenen u. ſ. f. auf's reichhaltigſte vor uns ausbreitet. Doch auch in der Iliade, wo der Schauplatz der Thaten, der Natur des Gegenſtandes gemäß, beſchränkter ſeyn mußte, und inmitten des kriegeriſchen Kampfes Scenen des Friedens wenig Platz finden konnten, hat Homer z. B. kunſtvoll das ganze Rund der Erde und des menſchlichen Lebens, Hochzeiten, gerichtliche Handlungen, Ackerbau, Heerden, u. ſ. f., Privatkriege der Städte gegeneinander mit bewunderungswürdiger Anſchauung angebracht auf dem Schilde des Achill, deſſen Beſchreibung inſofern als kein äußeres Nebenwerk angeſehn werden darf. In den Gedichten dagegen, die Oſſian's Namen tragen, iſt die Welt im Ganzen zu beſchränkt und unbeſtimmt, und hat eben deswegen ſchon einen lyriſchen Charakter, während auch Dante's Engel und Teufel keine Welt für ſich ſind, die uns näher anginge, ſondern nur dazu dienen, den Menſchen zu belohnen und zu ſtrafen. Vor allem aber fehlt in dem Nibelungenliede die beſtimmte Wirklichkeit eines anſchaulichen Grundes und Bodens, ſo daß die Erzählung in dieſer Rückſicht ſchon gegen den bänkelſängeriſchen Ton hingeht. Denn ſie iſt zwar weitläufig genug, doch in der Art, wie wenn Handwerkspurſche von Weitem davon gehört, und die Sache nun nach ihrer Weiſe erzählen wollten. Wir bekommen die Sache nicht zu ſehen, ſondern merken nur das Unvermögen und Abmühen des Dichters. Dieſe langweilige Breite der Schwäche iſt freilich im Heldenbuche noch ärger, bis ſie endlich nur von den wirklichen Handwerkspurſchen, welche Meiſterſänger waren, übertroffen worden iſt.

β) Indem jedoch das Epos für die Kunſt eine ſpecifiſch nach allen Seiten der Beſonderung beſtimmte Welt zu geſtalten hat, und deshalb an ſich ſelber individuell ſeyn muß, ſo iſt es die Welt eines beſtimmten Volks, die ſich darin abſpiegelt.

αα) In dieſer Rückſicht geben uns alle wahrhaft urſprüngliche Epopoeen die Anſchauung eines nationalen Geiſtes in ſeinem ſittlichen Familienleben, öffentlichen Zuſtänden des Kriegs und Friedens, in ſeinen Bedürfniſſen, Künſten, Gebräuchen, Intereſſen, überhaupt ein Bild der ganzen Stufe und Weiſe des Bewußtſeyns. Die epiſchen Gedichte würdigen, ſie näher betrachten, auslegen heißt daher, wie wir ſchon oben ſahen, nichts Anderes, als die individuellen Geiſter der Nationen vor unſerem geiſtigen Auge vorbei paſſiren laſſen. Sie zuſammen ſtellen ſelbſt die Weltgeſchichte dar, in deren ſchönſter, freier, beſtimmter Lebendigkeit, Hervorbringung und That. Griechiſchen Geiſt z. B. und griechiſche Geſchichte oder wenigſtens das Princip deſſen, was das Volk in ſeinem Ausgangspunkte war, und was es mitbrachte, um den Kampf ſeiner eigentlichen Geſchichte zu beſtehen, lernt man aus keiner Quelle ſo lebendig, ſo einfach kennen, als aus Homer.

ββ) Nun giebt es aber zweierlei Arten nationaler Wirklichkeit. Erſtens eine ganz poſitive Welt ſpeciellſter Gebräuche gerade dieſes einzelnen Volks, in dieſer beſtimmten Zeit, bei dieſer geographiſchen und klimatiſchen Lage, dieſen Flüſſen, Bergen, Wäldern und Naturumgebung überhaupt. Zweitens die nationale Subſtanz des geiſtigen Bewußtſeyns in Anſehung auf Religion, Familie, Gemeinweſen u. ſ. f. Soll ein urſprüngliches Epos nun, wie wir es forderten, die dauernd gültige Bibel, das Volksbuch ſeyn und bleiben, ſo wird das Poſitive der vergangenen Wirklichkeit auf ein fortwirkend lebendiges Intereſſe nur inſofern Anſpruch machen können, als die poſitiven Charakterzüge in einem innern Zuſammenhange mit jenen eigentlich ſubſtantiellen Seiten und Richtungen des nationalen Daſeyns ſtehn.

Denn ſonſt wird das Poſitive ganz zufällig und gleichgültig. So gehört z. B. eine einheimiſche Geographie zur Nationalität; giebt ſie aber nicht dem Volke ſeinen ſpecifiſchen Charakter, ſo iſt eine ferne anderweitige Naturumgebung, wenn dieſelbe nur nicht der nationalen Eigenthümlichkeit widerſpricht, Theils von keiner Störung, Theils kann ſie ſogar für die Einbildungskraft etwas Anziehendes haben. An die unmittelbare Gegenwart heimiſcher Berge und Ströme knüpfen ſich zwar die ſinnlichen Erinnerungen der Jugend, fehlt aber das tiefere Band der ganzen Anſchauungs- und Denkweiſe, ſo ſinkt dieſer Zuſammenhang doch mehr oder weniger zu etwas Aeußerlichem herab. Außerdem iſt es bei Kriegsunternehmungen, wie z. B. in der Iliade, nicht möglich, das vaterländiſche Lokal beizubehalten; ja hier hat die fremde Naturumgebung ſogar etwas Reizendes und Lockendes. — Schlimmer aber ſteht es mit der dauernden Lebendigkeit eines Epos, wenn ſich im Verlauf der Jahrhunderte das geiſtige Bewußtſeyn und Leben ſo umgewandelt hat, daß die Bande dieſer ſpäteren Vergangenheit und jenes Ausgangspunktes ganz zerriſſen ſind. So iſt es z. B. Klopſtocken in anderen Gebieten der Poeſie mit ſeiner Herſtellung einer nationalen Götterlehre und in ihrem Gefolge mit Hermann und Thusnelda ergangen. Daſſelbe iſt vom Nibelungenliede zu ſagen. Die Burgunder, Chriemhildens Rache, Siegfrieds Thaten, der ganze Lebenszuſtand, das Schickſal des geſammten untergehenden Geſchlechts, das nordiſche Weſen, König Etzel u. ſ. f. — das alles hat mit unſerem häuslichen, bürgerlichen, rechtlichen Leben, unſeren Inſtitutionen und Verfaſſungen in nichts mehr irgend einen lebendigen Zuſammenhang. Die Geſchichte Chriſti, Jeruſalem, Bethlehem, das römiſche Recht, ſelbſt der trojaniſche Krieg haben viel mehr Gegenwart für uns als die Begebenheiten der Nibelungen, die für das nationale Bewußtſeyn nur eine vergangene, wie mit dem Beſen rein weggekehrte Geſchichte ſind. Dergleichen jetzt noch zu etwas Nationalem und gar zu einem Volksbuche machen zu wollen, iſt der

trivialſte, platteſte Einfall geweſen. In Tagen ſcheinbar neu auflodernder Jugendbegeiſterung war es ein Zeichen von dem Greiſenalter einer in der Annäherung des Todes wieder kindiſch gewordenen Zeit, die ſie an Abgeſtorbenem erlabte, und darin ihr Gefühl, ihre Gegenwart zu haben, auch Anderen hat zumuthen können.

$\gamma\gamma$) Soll nun aber ein nationales Epos auch für fremde Völker und Zeiten ein bleibendes Intereſſe gewinnen, ſo gehört dazu, daß die Welt, die es ſchildert, nicht nur von beſonderer Nationalität, ſondern von der Art ſey, daß ſich in dem ſpeciellen Volke und ſeiner Heldenſchaft und That zugleich das allgemein Menſchliche eindringlich ansprägt. So hat z. B. der in ſich unmittelbar göttliche und ſittliche Stoff, die Herrlichkeit der Charaktere und des geſammten Daſeyns, die anſchauliche Wirklichkeit, in welcher der Dichter das Höchſte und Geringſte vor uns zu bringen weiß, in Homer's Gedichten unſterbliche ewige Gegenwart. Es herrſcht unter den Nationen in dieſer Rückſicht ein großer Unterſchied. Dem Ramajana z. B. kann es nicht abgeſprochen werden, daß er den indiſchen Volksgeiſt, beſonders von der religiöſen Seite her, auf's Lebendigſte in ſich trägt, aber der Charakter des ganzen indiſchen Lebens iſt ſo überwiegend ſpecifiſcher Art, daß das eigentlich und wahrhaft Menſchliche die Schranke dieſer Beſonderheit nicht zu durchbrechen vermag. Ganz anders dagegen hat ſich die geſammte chriſtliche Welt in den epiſchen Darſtellungen, wie ſie das alte Teſtament vornehmlich in den Gemälden der patriarchaliſchen Zuſtände enthält, von früh an heimiſch gefunden, und dieſe zu ſo energiſcher Anſchaulichkeit herausgeſtellten Begebniſſe immer von Neuem genoſſen; wie Goethe z. B. ſchon in ſeiner Kindheit „bei ſeinem zerſtreuten Leben und zerſtückelten Lernen dennoch ſeinen Geiſt, ſeine Gefühle auf dieſen einen Punkt zu einer ſtillen Wirkung verſammelte", und ſelbſt in ſpätem Alter noch von ihnen ſagt, „daß wir bei allen Wanderungen durch den Orient

immer wieder zu dieſen Schriften zurückkehrten, als den erquicklichſten, obgleich hie und da getrübten, oft in die Erde ſich verbergenden, ſodann aber rein und friſch wieder hervorſpringenden Quellwaſſern".

γ) Drittens endlich muß der allgemeine Zuſtand eines beſonderen Volks nicht in dieſer ruhigen Allgemeinheit ſeiner Individualität den eigentlichen Gegenſtand des Epos abgeben, und für ſich beſchrieben werden, ſondern kann nur als die Grundlage erſcheinen, auf deren Boden ſich eine ſich fortentwickelnde Begebenheit ereignet, welche alle Seiten der Volkswirklichkeit berührt und dieſelben in ſich hereintreten macht. Ein ſolches Geſchehen nun darf keine bloß äußere Vorfallenheit, ſondern muß ein ſubſtantieller geiſtiger durch den Willen ſich vollführender Zweck ſeyn. Sollen aber beide Seiten, der allgemeine Volkszuſtand und die individuelle That nicht auseinanderfallen, ſo muß die beſtimmte Begebenheit ihre Veranlaſſung in dem Grund und Boden ſelber finden, auf dem ſie ſich bewegt. Dieß heißt nichts Anderes, als daß die vorgeführte epiſche Welt in ſo konkreter einzelner Situation gefaßt ſeyn muß, daß daraus nothwendig die beſtimmten Zwecke hervorgehn, deren Realiſation das Epos zu erzählen berufen iſt. Nun haben wir bereits im erſten Theile bei Gelegenheit der idealen Handlung überhaupt geſehn, (Aeſth. Abth. I., p. 262—279.) daß dieſelbe ſich ſolche Situationen und Umſtände vorausſetzt, welche zu Konflikten, verletzenden Aktionen und dadurch nothwendigen Reaktionen führen. Die beſtimmte Situation, in welcher ſich der epiſche Weltzuſtand eines Volks vor uns aufthut, muß deshalb in ſich ſelber kollidirender Art ſeyn. Dadurch betritt die epiſche Poeſie ein und daſſelbe Feld mit der dramatiſchen, und wir haben daher an dieſer Stelle von Hauſe aus den Unterſchied epiſcher und dramatiſcher Kolliſionen feſtzuſtellen.

αα) Im Allgemeinſten läßt ſich der Konflikt des Kriegszuſtandes als die dem Epos gemäßeſte Situation angeben.

Denn im Kriege iſt es eben die ganze Nation, welche in Bewegung geſetzt wird, und in ihren Geſammtzuſtänden eine friſche Regung und Thätigkeit erfährt, inſofern hier die Totalität als ſolche für ſich ſelber einzuſtehen die Veranlaſſung hat. Dieſem Grundſatze ſcheinen zwar, wenn derſelbe auch durch die meiſten großen Epopoeen beſtätigt wird, ſowohl die Odyſſee Homer's, als auch viele Stoffe geiſtlicher epiſcher Gedichte zu widerſprechen. Die Kolliſion aber, von deren Begebniſſen uns die Odyſſee Bericht erſtattet, findet gleichfalls in dem trojaniſchen Zuge ihren Grund und iſt ſowohl von Seiten der häuslichen Zuſtände auf Ithaka, als auch von Seiten des heimſtrebenden Odyſſeus, obſchon keine wirkliche Darſtellung der Kämpfe zwiſchen Griechen und Troern, doch aber eine unmittelbare Folge des Kriegs. Ja ſelber eine Art von Krieg, denn viele Hauptheldeu müſſen ſich ihre Heimath, die ſie nach zehnjähriger Abweſenheit in veränderten Zuſtänden wiederfinden, von Neuem gleichſam erobern. — Was die religiöſen Epen angeht, ſo ſteht uns hauptſächlich Dante's göttliche Komödie entgegen. Doch auch hier leitet ſich die Grundkolliſion aus jenem urſprünglichen Abfall des Diaboliſchen von Gott her, welcher innerhalb der menſchlichen Wirklichkeit den ſteten äußeren und inneren Krieg zwiſchen dem Gott zuwider kämpfenden, und ihm wohlgefälligen Handeln herbeiführt, und ſich zur Verdammung, Läuterung und Seligſprechung in Hölle, Fegefeuer und Paradies verewigt. Auch in der Meſſiade iſt es der nächſte Krieg gegen den Sohn Gottes, welcher allein den Mittelpunkt abgeben kann. Am lebendigſten jedoch und gemäßeſten wird immer die Darſtellung eines wirklichen Krieges ſelber ſeyn, wie wir ihn bereits im Ramajana, am reichſten in der Iliade, ſodann aber auch bei Oſſian, in Taſſo's und Arioſto's, wie in Camoens berühmtem Gedichte finden. Im Kriege nämlich bleibt die Tapferkeit das Hauptintereſſe, und die Tapferkeit iſt ein Seelenzuſtand und eine Thätigkeit, die ſich weder für den lyriſchen Ausdruck noch für das dramatiſche Handeln, ſon-

dern vorzugsweiſe für die epiſche Schilderung eignet. Denn im Dramatiſchen iſt die innere geiſtige Stärke oder Schwäche, das ſittlich berechtigte oder verwerfliche Pathos die Hauptſache, im Epiſchen dagegen die Naturſeite des Charakters. Deshalb ſteht die Tapferkeit bei nationalen Kriegsunternehmungen an ihrer rechten Stelle, da ſie nicht eine Sittlichkeit iſt, zu welcher ſich der Wille durch ſich ſelber als geiſtiges Bewußtſeyn und Wille beſtimmt, ſondern auf der Naturſeite beruht, und mit der geiſtigen zum unmittelbaren Gleichgewichte verſchmilzt, um praktiſche Zwecke durchzuführen, die ſich gemäßer beſchreiben laſſen, als ſie in lyriſche Empfindungen und Reflexionen gefaßt werden können. Wie mit der Tapferkeit geht es im Kriege nun auch mit den Thaten ſelbſt und ihrem Erfolge. Die Werke des Willens und die Zufälle des äußerlichen Geſchehens halten einander gleichfalls die Wage. Aus dem Drama dagegen iſt das bloße Geſchehen mit ſeinen nur äußeren Hemmniſſen ausgeſchloſſen, inſofern hier das Aeußerliche kein ſelbſtſtändiges Recht bewahren darf, ſondern aus dem Zweck und den inneren Abſichten der Individuen herſtammen muß, ſo daß die Zufälligkeiten, wenn ſie ja eintreten, und den Erfolg zu beſtimmen ſcheinen, dennoch ihren wahren Grund und ihre Rechtfertigung in der inneren Natur der Charaktere und Zwecke, ſo wie der Kolliſionen und nothwendigen Löſung derſelben zu finden haben.

ββ) Mit ſolchen kriegeriſchen Zuſtänden als Baſis der epiſchen Handlung ſcheint ſich nun für das Epos eine breite Mannigfaltigkeit des Stoffs zu eröffnen; denn es laſſen ſich eine Menge intereſſanter Thaten und Begebniſſe vorſtellen, in welchen die Tapferkeit eine Hauptrolle ſpielt, und der äußeren Macht der Umſtände und Vorfallenheiten gleichfalls ein ungeſchmälertes Recht verbleibt. Deſſenungeachtet iſt auch hierin eine weſentliche Beſchränkung für das Epos nicht zu überſehen. Echt epiſcher Art nämlich ſind nur die Kriege fremder Nationen gegeneinander; Dynaſtienkämpfe dagegen, einheimiſche Kriege, bürgerliche

Unruhen paſſen ſich mehr für die dramatiſche Darſtellung. So empfielt z. B. bereits Ariſtoteles (Poetik c. 14.) den Tragikern, ſolche Stoffe zu wählen, welche den Kampf eines Bruders gegen den anderen zum Inhalte haben. Von dieſer Art iſt der Krieg der Sieben gegen Theben. Der Sohn Thebe's ſelber beſtürmt die Stadt, und der ſie vertheidigt, ſein Feind, iſt der eigene Bruder. Hier iſt die Feindſeligkeit nichts an und für ſich Seyendes, ſondern beruht im Gegentheil auf der beſonderen Individualität der ſich bekriegenden Brüder. Der Frieden und Einklang allein würde das ſubſtantielle Verhältniß abgeben, und nur das individuelle Gemüth mit ſeiner gemeinten Berechtigung trennt die nothwendige Einheit. Aehnlicher Beiſpiele ließen ſich beſonders aus Shakeſpeare's hiſtoriſchen Tragödien eine große Anzahl aufführen, in welchen jedesmal das Zuſammenſtimmen der Individuen das eigentlich Berechtigte wäre, innere Motive der Leidenſchaft und Charaktere aber, die nur ſich wollen und berückſichtigen, Kolliſionen und Kriege herbeiführen. Von Seiten einer ähnlichen und deshalb mangelhaften epiſchen Handlung will ich nur an Lucan's Pharſalia erinnern. So groß in dieſem Gedichte auch die ſich befehdenden Zwecke erſcheinen mögen, ſo ſind doch die Gegenüberſtehenden ſich zu nah, zu ſehr durch den Boden des gleichen Vaterlandes verwandt, als daß nicht ihr Kampf, ſtatt ein Krieg nationaler Totalitäten zu ſeyn, zu einem bloßen Streit von Partheien würde, der jedesmal, indem er die ſubſtantielle Einheit des Volks zerſcheidet, zugleich ſubjektiv in tragiſche Schuld und in Verderben führt, und außerdem die objektiven Begebniſſe nicht klar und einfach läßt, ſondern verworren ineinander ſchlingt. Aehnlich verhält es ſich auch mit Voltaire's Henriade. — Die Feindſchaft fremder Nationen dagegen iſt etwas Subſtantielles. Jedes Volk bildet für ſich eine von dem anderen verſchiedene und entgegengeſetzte Totalität. Gerathen dieſe nun feindlich an einander, ſo iſt dadurch kein ſittliches Band zerriſſen, nichts an und für ſich Gül-

tiges verletzt, kein nothwendiges Ganzes zerſtückelt; im Gegentheil, es iſt ein Kampf um die unverſehrte Erhaltung ſolcher Totalität und ihres Rechtes zur Exiſtenz. Daß ſolche Feindſchaft ſey, iſt deshalb dem ſubſtantiellen Charakter der epiſchen Poeſie ſchlechthin gemäß.

γγ) Zugleich aber darf wiederum nicht jeder gewöhnliche Krieg einander feindlich geſinnter Nationen ſchon deshalb vorzugsweiſe für epiſch gehalten werden. Es muß noch eine **dritte** Seite hinzukommen; die **univerſalhiſtoriſche** Berechtigung nämlich, welche ein Volk gegen das andere herantreibt. Erſt dann wird das Gemälde einer neuen höheren Unternehmung vor uns aufgerollt, die als nichts Subjektives, als keine Willkür der Unterjochung erſcheinen kann, ſondern durch die Begründung einer höheren Nothwendigkeit in ſich ſelber abſolut iſt, wie ſehr auch die äußere nächſte Veranlaſſung einer Seits den Charakter einer einzelnen Verletzung, anderer Seits der Rache annehmen kann. Ein Analogon dieſes Verhältniſſes finden wir ſchon im Ramajana, hauptſächlich aber tritt es in der Iliade hervor, wo die Griechen gegen die Aſiaten ziehn, und damit die erſten ſagenhaften Kämpfe des ungeheuern Gegenſatzes ausfechten, deſſen Kriege den welthiſtoriſchen Wendepunkt der griechiſchen Geſchichte ausmachen. In der ähnlichen Art ſtreitet der Cid gegen die Mauren, bei Taſſo und Arioſt kämpfen die Chriſten gegen die Sarazenen, bei Camoens die Portugieſen gegen die Inder, und ſo ſehen wir faſt in allen großen Epopoeen Völker, in Sitte, Religion, Sprache, überhaupt im Innern und Aeußeren verſchieden, gegeneinander auftreten, und beruhigen uns vollſtändig durch den welthiſtoriſch berechtigten Sieg des höheren Princips über das untergeordnete, den eine Tapferkeit erficht, welche den Unterliegenden nichts übrig läßt. Wollte man in dieſem Sinne den Epopoeen der Vergangenheit gegenüber, welche den Triumph des Abendlandes über das Morgenland, des europäiſchen Maaßes, der individuellen Schönheit der ſich begränzenden Vernunft

über aſiatiſchen Glanz, über die Pracht einer nicht zur vollendeten Gliederung hingelangenden patriarchaliſchen Einheit oder auseinander fallenden abſtrakten Verbindung ſchildern, nun auch an Epopoeen denken, die vielleicht in Zukunft ſeyn werden, ſo möchten dieſe nur den Sieg dereinſtiger amerikaniſcher lebendiger Vernünftigkeit über die Einkerkerung in ein in's Unendliche fortgehendes Meſſen und Partikulariſiren darzuſtellen haben. Denn in Europa iſt jetzt jedes Volk von dem anderen beſchränkt, und darf von ſich aus keinen Krieg mit einer anderen europäiſchen Nation anfangen; will man jetzt über Europa hinausſchicken, ſo kann es nur nach Amerika ſeyn.

b) Die individuelle epiſche Handlung.

Auf ſolch einem in ſich ſelbſt zu Konflikten ganzer Nationen aufgeſchloſſenen Boden nun iſt es, daß zweitens die epiſche Begebenheit vor ſich geht, für welche wir jetzt die allgemeinen Beſtimmungen aufzuſuchen haben. Wir wollen dieſe Betrachtung nach folgenden Geſichtspunkten ſondern.

Das Erſte, was ſich ergeben wird, beſteht darin, daß der Zweck der epiſchen Handlung, wie ſehr er auch auf einer allgemeinen Grundlage beruht, doch individuell lebendig und beſtimmt ſeyn müſſe.

Indem aber zweitens Handlungen nur von Individuen ausgehn können, tritt die Frage nach der allgemeinen Natur epiſcher Charaktere ein.

Drittens bringt ſich an der epiſchen Begebenheit die Objektivität nicht bloß in dem Sinne äußerlichen Erſcheinens, ſondern ebenſoſehr in der Bedeutung des in ſich ſelbſt Nothwendigen und Subſtantiellen zur Darſtellung, ſo daß wir alſo die Form feſtzuſtellen haben, in welcher dieſe Subſtantialität des Geſchehens ſich Theils als innre verborgene Nothwendigkeit, Theils als offenbare Leitung ewiger Mächte und Vorſehung wirkſam erweiſt.

α) Wir haben oben als Hintergrund der epiſchen Welt eine Nationalunternehmung gefordert, in welcher ſich die Totalität eines Volksgeiſtes in der erſten Friſche ſeiner Heroenzuſtände ausprägen könnte. Von dieſer Grundlage als ſolcher nun aber muß ſich ein beſonderer Zweck abheben, in deſſen Realiſirung, da dieſelbe mit einer Geſammtwirklichkeit aufs engſte verflochten iſt, nun auch alle Seiten des nationalen Charakters, Glaubens und Handelns zum Vorſchein kommen.

$\alpha\alpha$) Der zur Individualität belebte Zweck, an deſſen Beſonderheit ſich das Ganze fortbewegt, hat, wie wir ſchon wiſſen, im Epos die Geſtalt eines Begebniſſes anzunehmen, und ſo müſſen wir an dieſer Stelle vorerſt an die nähere Form erinnern, durch welche das Wollen und Handeln überhaupt zur Begebenheit wird. Handlung und Begebniß gehn Beide vom Innern des Geiſtes aus, deſſen Gehalt ſie nicht nur in theoretiſcher Aeußerung von Empfindungen, Reflexionen, Gedanken u. ſ. f. kund geben, ſondern ebenſoſehr praktiſch ausführen. In dieſer Realiſation nun liegen zwei Seiten. Erſtens die innere des vorgeſetzten und beabſichtigten Zwecks, deſſen allgemeine Natur und Folgen das Individuum kennen, wollen, ſich zurechnen, und dahin nehmen muß; zweitens die äußere Realität der umgebenden geiſtigen und natürlichen Welt, innerhalb welcher der Menſch allein zu handeln im Stande iſt, und deren Zufälle ihm bald hemmend bald fördernd entgegentreten, ſo daß er entweder durch ihre Begünſtigung glücklich zum Ziele geleitet wird, oder, will er ſich ihnen nicht unmittelbar unterwerfen, ſie mit der Energie ſeiner Individualität zu beſiegen hat. Iſt nun die Welt des Willens in der ungetrennten Einigung dieſer zwiefachen Seiten aufgefaßt, ſo daß Beiden die gleiche Berechtigung zuſteht, ſo erhält auch das Innerſte ſelbſt ſogleich die Form des Geſchehens, welche allem Handeln, inſofern nun nicht mehr das innere Wollen mit ſeinen Abſichten, ſubjektiven Motiven der Leidenſchaften, Grundſätze und Zwecke als Hauptſache erſcheinen kann, die

Geſtalt von Begebniſſen giebt. Bei der Handlung wird alles auf den inneren Charakter, auf Pflicht, Geſinnung, Vorſatz u. ſ. f. zurückgeführt; bei Begebenheiten dagegen erhält auch die Außenſeite ihr ungetheiltes Recht, indem es die objektive Realität iſt, welche einer Seits die Form für das Ganze, anderer Seits aber einen Haupttheil des Inhaltes ſelber ausmacht. In dieſem Sinne habe ich früher bereits geſagt, daß es die Aufgabe der epiſchen Poeſie ſey, das Geſchehen einer Handlung darzuſtellen, und deshalb nicht nur die Außenſeite der Durchführung von Zwecken feſtzuhalten, ſondern auch den äußeren Umſtänden, Naturereigniſſen und ſonſtigen Zufällen daſſelbe Recht zu ertheilen, welches im Handeln als ſolchen das Innere ausſchließlich für ſich in Anſpruch nimmt.

$\beta\beta$) Was nun näher die Natur des beſonderen Zwecks angeht, deſſen Ausführung das Epos in Form der Begebenheit erzählt, ſo muß derſelbe nach allem, was wir ſchon vorausgeſchickt haben, kein Abſtraktum, ſondern im Gegentheil von ganz konkreter Beſtimmtheit ſeyn, ohne jedoch, da er ſich innerhalb des ſubſtantiellen nationalen Geſammtdaſeyns verwirklicht, der bloßen Willkür anzugehören. Der Staat als ſolcher z. B., das Vaterland oder die Geſchichte eines Staats und Landes iſt als Staat und Land etwas Allgemeines, das in dieſer Allgemeinheit genommen, nicht als ſubjektiv individuelle Exiſtenz, d. h. nicht in untrennbare Zuſammengeſchloſſenheit mit einem beſtimmten, lebendigen Individuum erſcheint. So läßt ſich zwar die Geſchichte eines Landes, die Entwickelung ſeines politiſchen Lebens, ſeiner Verfaſſung und Schickſale auch als Begebenheit erzählen, wenn aber das, was geſchieht, nicht als die konkrete That, der innere Zweck, die Leidenſchaft, das Leiden und Vollbringen beſtimmter Helden vorübergeführt wird, deren Individualität die Form und den Inhalt für dieſe ganze Wirklichkeit abgiebt, ſo ſteht die Begebenheit nur in ihrem ſtarren ſich für ſich fortwälzenden Gehalte als Geſchichte eines Volkes, Reiches u. ſ. w. da. In dieſer Rückſicht

wäre zwar die höchſte Handlung des Geiſtes die Weltgeſchichte ſelber, und man könnte dieſe univerſelle That auf dem Schlachtfelde des allgemeinen Geiſtes zu dem abſoluten Epos verarbeiten wollen, deſſen Held der Menſchengeiſt, der Humanus ſeyn würde, der ſich aus der Dumpfheit des Bewußtſeyns zur Weltgeſchichte erzieht und erhebt; doch eben ſeiner Univerſalität wegen wäre dieſer Stoff zu wenig individualiſirbar für die Kunſt. Denn einer Seits fehlte dieſem Epos von Hauſe aus ein feſtbeſtimmter Hintergrund und Weltzuſtand, ſowohl in Bezug auf äußeres Lokal, als auch auf Sitten, Gebräuche u. ſ. f. Die einzig vorausſetzbare Grundlage nämlich dürfte nur der allgemeine Weltgeiſt ſeyn, der nicht als beſonderer Zuſtand zur Anſchauung kommen kann, und zu ſeinem Lokal die geſammte Erde hat. Ebenſo würde der Eine in dieſem Epos vollbrachte Zweck, der Zweck des Weltgeiſtes ſeyn, der nur im Denken zu faſſen und in ſeiner wahrhaften Bedeutung beſtimmt zu expliciren iſt, wenn er aber in poetiſcher Geſtalt auftreten ſollte, jedenfalls, um dem Ganzen ſeinen gehörigen Sinn und Zuſammenhang zu geben, als das ſelbſtſtändig aus ſich Handelnde herausgehoben werden müßte. Dieß wäre poetiſch nur möglich, inſofern der innere Werkmeiſter der Geſchichte, die ewige abſolute Idee, die ſich in der Menſchheit realiſirt, entweder als leitendes, thätiges, vollführendes Individuum zur Erſcheinung gelangte, oder ſich nur als verborgen fortwirkende Nothwendigkeit geltend machte. Im erſten Falle aber müßte die Unendlichkeit dieſes Gehalts das immer beſchränkte Kunſtgefäß beſtimmter Individualität zerſprengen, oder um dieſem Nachtheile zu begegnen, zu einer kahlen Allegorie allgemeiner Reflexionen über die Beſtimmung des Menſchengeſchlechts und ſeiner Erziehung, über das Ziel der Humanität, moraliſchen Vollkommenheit, oder wie ſonſt der Zweck der Weltgeſchichte feſtgeſetzt wäre, herunterſinken. Im anderen Falle wiederum müßten als die beſonderen Helden die verſchiedenen Volksgeiſter dargeſtellt ſeyn, zu deren kämpfendem Daſeyn ſich die Geſchichte auseinanderbreitet und in

fortſchreitender Entwickelung weiter bewegt. Soll nun aber der Geiſt der Nationen in ſeiner Wirklichkeit poetiſch erſcheinen, ſo könnte dieß nur dadurch geſchehn, daß die wirklich weltgeſchichtlichen Geſtalten in ihren Thaten vor uns vorüber zögen. Dann hätten wir aber nur eine Reihe beſonderer Figuren, die in bloß äußerlicher Folge auftauchten und wieder verſänken, ſo daß es ihnen an einer individuellen Einheit und Verbindung mangelte, da ſich der regierende Weltgeiſt als das innere Anſich und Schickſal dann nicht als ſelber handelndes Individuum an die Spitze ſtellen dürfte. Und wollte man auch die Volksgeiſter in ihrer Allgemeinheit ergreifen, und in dieſer Subſtantialität agiren laſſen, ſo würde auch dieß nur eine ähnliche Reihe geben, deren Individuen außerdem nur, indiſchen Inkarnationen gleich, einen Schein des Daſeyns hätten, deſſen Erdichtung vor der Wahrheit des in der wirklichen Geſchichte realiſirten Weltgeiſtes erblaſſen müßte.

γγ) Hieraus läßt ſich die allgemeine Regel abſtrahiren, daß die beſondere epiſche Begebenheit nur dann zu poetiſcher Lebendigkeit gelangen könne, wenn ſie mit einem Individuum aufs engſte verſchmelzbar iſt. Wie ein Dichter das Ganze erſinnt und ausführt, ſo muß auch ein Individuum an der Spitze ſtehn, an welches die Begebenheit ſich anknüpft, und an derſelben einen Geſtalt ſich fortleitet und abſchließt. Doch treten auch in dieſer Rückſicht noch weſentlich nähere Forderungen hinzu. Denn wie vorhin die weltgeſchichtliche, ſo könnte jetzt umgekehrt die biographiſch poetiſche Behandlung einer beſtimmten Lebensgeſchichte als der vollſtändigſte und eigentlich epiſche Stoff erſcheinen. Dieß iſt aber nicht der Fall. In der Biographie nämlich bleibt das Individuum wohl ein und daſſelbe, aber die Begebenheiten, in die es verwickelt wird, können ſchlechthin unabhängig auseinanderfallen und das Subjekt nur zu ihrem ganz äußerlichen und zufälligen Verknüpfungspunkt behalten. Soll aber das Epos eines in ſich ſeyn, ſo muß auch die Begebenheit, in deren Form es ſeinen Inhalt darſtellt, in ſich ſelber Einheit haben. Beides,

die Einheit des Subjekts und des objektiven Geſchehens in ſich, muß zuſammentreffen und ſich verbinden. In dem Leben und den Thaten des Cid macht zwar auf dem vaterländiſchen Boden nur das eine große Individuum, das allenthalben ſich getreu bleibt, in ſeiner Entwickelung, Heldenſchaft und Ende das Intereſſe aus; ſeine Thaten gehn an ihm vorüber, wie an einem Gotte der Skulptur, und es ſelbſt iſt zuletzt an uns, an ihm ſelber vorübergegangen, aber die Gedichte vom Cid ſind auch als Reimchronik kein eigentliches Epos, und als ſpätere Romanzen, wie dieſe Gattung es verlangt, nur eine Zerſplitterung in einzelne Situationen dieſes nationalen Heldendaſeyns, die ſich nicht zur Einheit eines beſondern Begebniſſes zuſammenzuſchließen nöthig haben. Am Schönſten dagegen finden wir der eben aufgeſtellten Forderung in der Iliade und Odyſſee Genüge gethan, wo Achill und Odyſſeus als dieſe Hauptgeſtalten hervorragen. Auch im Ramajana iſt das Aehnliche der Fall. Eine beſonders merkwürdige Stellung aber nimmt Dante's göttliche Komödie in dieſer Rückſicht ein. Hier nämlich iſt der epiſche Dichter ſelbſt das eine Individuum, an deſſen Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Paradies ſich alles und jedes anknüpft, ſo daß er die Gebilde ſeiner Phantaſie als eigene Erlebniſſe erzählen kann, und deshalb auch das Recht erhält, ſeine eigenen Empfindungen und Reflexionen, mehr als es anderen Epikern zuſteht, mit in das objektive Werk einzuflechten.

β) Wie ſehr nun alſo die epiſche Poeſie überhaupt das was iſt und geſchieht berichtet, und ſomit das Objektive zu ſeinem Inhalte wie zu ſeiner Form hat, ſo werden auf der anderen Seite, da es das Geſchehen einer Handlung iſt, welches ſich an uns vorüberbewegt, dennoch gerade die Individuen und deren Thun und Leiden das eigentlich Heraustretende. Denn nur Individuen, ſeyen ſie Menſchen oder Götter, können wirklich handeln, und je lebendiger ſie mit dem verwebt ſeyn müſſen, was vor ſich geht, um ſo reichhaltiger werden ſie das Hauptintereſſe

auf ſich zu ziehn die Berechtigung haben. Nach dieſer Seite ſteht die epiſche Poeſie auf dem gleichen Boden ſowohl mit der Lyrik, als mit der dramatiſchen Dichtkunſt, und es muß uns deshalb von Wichtigkeit ſeyn, beſtimmter hervorzuheben, worin das ſpecifiſch Epiſche in der Darſtellung der Individuen beſteht.

$\alpha\alpha$) Zur Objektivität eines epiſchen Charakters gehört zunächſt beſonders für die Hauptgeſtalten, daß ſie in ſich ſelbſt eine Totalität von Zügen, ganze Menſchen ſind, und deshalb an ihnen alle Seiten des Gemüths überhaupt und näher der nationalen Geſinnung und Art des Handelns entwickelt zeigen. In dieſer Rückſicht habe ich ſchon im erſten Theile (Aeſth. Abth. I. S. 304 und 305.) auf die homeriſchen Heldenfiguren, hauptſächlich auf die Mannigfaltigkeit rein menſchlicher und nationaler Eigenſchaften aufmerkſam gemacht, die Achill lebendig in ſich vereinigt, zu welchem der Held der Odyſſee das reichhaltigſte Gegenbild abgiebt. In ähnlicher Vielſeitigkeit der Charakterzüge und Situationen ſtellt auch der Cid ſich dar; als Sohn, Held, Liebender, Gatte, Hausherr, Vater, im Verhältniß zu ſeinem König, ſeinen Getreuen, ſeinen Feinden. Andere mittelaltrige Epopoeen dagegen bleiben weit abſtrakter in dieſer Art der Charakteriſtik, beſonders wenn ihre Helden nur die Intereſſen des Ritterthums als ſolchen verfechten, und ſich von dem Kreiſe des eigentlich ſubſtantiellen Volksgehaltes entfernen.

Sich als dieſe Totalität in den verſchiedenartigſten Lagen und Situationen zu entfalten, iſt nun eine Hauptſeite in der Darſtellung der epiſchen Charaktere. Die tragiſchen und komiſchen Figuren der dramatiſchen Poeſie können zwar auch von gleicher innerer Fülle ſeyn, da bei ihnen aber der ſcharfe Konflikt eines immer einſeitigen Pathos mit einer entgegengeſetzten Leidenſchaft innerhalb ganz beſtimmter Gebiete und Zwecke die Hauptſache ausmacht, ſo iſt ſolche Vielſeitigkeit Theils ein, wenn auch nicht überflüſſiger, doch aber mehr beiläufiger Reichthum, Theils wird derſelbe überhaupt von der einen Leidenſchaft und

deren Gründen, ethiſchen Geſichtspunkten u. ſ. f. überwogen und in der Darſtellung zurück gedrängt. In der Totalität des Epiſchen aber behalten alle Seiten die Befugniß, ſich in einer ſelbſtſtändigeren Breite zu entwickeln. Denn eines Theils liegt dieß im Princip der epiſchen Form überhaupt, anderer Seits hat das epiſche Individuum ſchon dem ganzen Weltzuſtande nach ein Recht, zu ſeyn und geltend zu machen, wie es und was es iſt, da es in Zeiten lebt, wo eben dieſes Seyn, die unmittelbare Individualität hingehört. Allerdings kann man in Betreff auf den Zorn des Achilles z. B. ſehr wohl die moraliſch weiſe Betrachtung anſtellen, was dieſer Zorn für Unheil gebracht und Schaden angerichtet habe, und daraus eine Schlußfolge gegen die Vortrefflichkeit und Größe des Achilles ſelber ziehn, der kein vollendeter Held und Menſch ſeyn könne, da er ſich nicht einmal im Zorn zu mäßigen Kraft und Selbſtbeherrſchung genug gehabt habe. Aber Achill iſt nicht zu tadeln, und wir brauchen ihm nicht etwa ſeinen Zorn nur der übrigen großen Eigenſchaften wegen nachzuſehn, ſondern Achill iſt der, der er iſt, und damit iſt die Sache in epiſcher Hinſicht abgethan. Ebenſo geht es auch mit ſeinem Ehrgeiz und ſeiner Ruhmbegierde. Denn das Hauptrecht dieſer großen Charaktere beſteht in ihrer Energie, ſich durchzuſetzen, da ſie in ihrer Beſonderheit zugleich das Allgemeine tragen; während umgekehrt die gewöhnliche Moralität in der Nichtachtung der eigenen Perſönlichkeit und in dem Hineinlegen der ganzen Energie in dieſe Nichtachtung beſteht. Welch ungeheures Selbſtgefühl erhob nicht Alexandern über ſeine Freunde und das Leben ſo vieler Tauſende. — Selbſtrache, ja ein Zug von Grauſamkeit iſt die ähnliche Energie in heroiſchen Zeiten, und auch in dieſer Beziehung iſt Achill als epiſcher Charakter nicht zu ſchulmeiſtern.

ββ) Dadurch nun eben, daß ſie totale Individuen ſind, welche glänzend das in ſich zuſammenfaſſen, was ſonſt im Nationalcharakter zerſtreut auseinanderliegt, und darin große, freie,

menſchlich ſchöne Charaktere bleiben, erhalten dieſe Hauptgeſtalten das Recht, an die Spitze geſtellt zu ſeyn, und die Hauptbegebenheit an ihre Individualität geknüpft zu ſehen. Die Nation koncentrirt ſich in ihnen zum lebendigen einzelnen Subjekt, und ſo fechten ſie die Hauptunternehmung aus, und dulden die Schickſale der Begebenheiten. In dieſer Rückſicht iſt z. B. Gottfried von Bouillon in Taſſo's befreitem Jeruſalem, obſchon er als der beſonnenſte, tapferſte, gerechteſte aller Kreuzfahrer, zum Anführer des ganzen Heeres gewählt wird, keine ſo hervorragende Figur, als Achill, dieſe Jünglingsblüthe als ſolche des geſammten griechiſchen Geiſtes, oder Odyſſeus. Die Achaeer können nicht ſiegen, wenn Achill vom Kampfe ſich fern hält; er allein durch den Sieg über Hektor beſiegt auch Troja, und in Odyſſeus einzelner Heimfahrt ſpiegelt ſich die Wiederkehr aller Griechen von Troja, nur mit dem Unterſchiede, daß gerade in dem, was ihm zu dulden auferlegt iſt, die Totalität der Leiden, Lebensanſchauungen und Zuſtände, welche in dieſem Stoffe liegen, erſchöpfend zur Darſtellung gelangt. Dramatiſche Charaktere hingegen treten nicht ſo als in ſich ſelbſt totale Spitze eines Ganzen auf, das ſich an ihnen objektiv macht, ſondern ſtehn mehr für ſich ſelber in ihrem Zwecke da, den ſie aus ihrem Charakter, oder aus beſtimmten mit ihrer einſameren Individualität verwachſenen Grundſätzen u. ſ. f. entnehmen.

$\gamma\gamma$) Eine dritte Seite in Betreff der epiſchen Individuen läßt ſich daraus herleiten, daß das Epos nicht eine Handlung als Handlung, ſondern eine Begebenheit zu ſchildern hat. Im Dramatiſchen kommt es darauf an, daß ſich das Individuum wirkſam für ſeinen Zweck erweiſe, und gerade in dieſer Thätigkeit und deren Folgen dargeſtellt werde. Dieſe unverrückte Sorge für die Realiſation des einen Zwecks fällt im Epiſchen fort. Hier können die Helden zwar auch Wünſche und Zwecke haben, aber was ihnen alles bei dieſer Gelegenheit begegnet, und nicht die alleinige Wirkſamkeit für ihren Zweck iſt die Hauptſache.

Die Umſtände ſind ebenſo thätig und häufig thätiger als ſie. So iſt z. B. die Heimkehr nach Ithaka das wirkliche Vorhaben des Odyſſeus. Die Odyſſee zeigt uns nun dieſen Charakter nicht nur in der thätigen Ausführung ſeines beſtimmten Zwecks, ſondern erzählt in breiter Entfaltung alles, was ihm auf ſeiner Irrfahrt begegnet, was er duldet, welche Hemmungen ſich ihm in den Weg ſtellen, welche Gefahren er überſtehn muß, und zu was er aufgeregt worden. Alle dieſe Erlebniſſe ſind nicht, wie es im Dramatiſchen nothwendig wäre, aus ſeiner Handlung entſprungen, ſondern geſchehen bei Gelegenheit der Fahrt, meiſt ganz ohne das eigene Dazuthun des Helden. Nach den Abentheuern mit den Lotophagen, dem Polyphem, den Läſtrygonen hält ihn z. B. die göttliche Kirke ein Jahr lang bei ſich zurück; dann, nachdem er die Unterwelt beſucht, Schiffbruch erlitten, verweilt er bei der Kalypſo, bis ihm aus Gram um die Heimath die Nymphe nicht mehr gefiel, und er thränenden Blickes hinausſchaut auf das öde Meer. Da giebt ihm endlich Kalypſo ſelber die Materialien zu dem Floß, das er baut, ſie verſieht ihn mit Speiſe, Wein und Kleidern, und nimmt recht beſorgten und freundlichen Abſchied; zuletzt, nach dem Aufenthalt bei den Phäaken, ohne es zu wiſſen, ſchlafend wird er an das Geſtade ſeiner Inſel gebracht. Dieſe Art, einen Zweck durchzuführen, würde nicht dramatiſch ſeyn. — In der Iliade wiederum iſt der Zorn des Achilles, der mit allem, was ſich aus dieſer Veranlaſſung Weiteres begiebt, den beſondern Gegenſtand der Erzählung ausmacht, nicht einmal von Hauſe aus ein Zweck, ſondern ein Zuſtand; Achill, beleidigt, wallt auf; und darnach greift er nicht etwa dramatiſch ein; im Gegentheil, er zieht ſich unthätig zurück, bleibt mit Patroklus, grollend, daß ihn nichts geachtet der Fürſt der Völker, bei den Schiffen am Strande des Meeres; dann zeigen ſich die Folgen dieſer Entfernung, und erſt als der Freund ihm durch Hektor erſchlagen iſt, ſieht Achill ſich thätig in die Handlung verwickelt. In anderer Weiſe wieder iſt

dem Aeneas der Zweck vorgeſchrieben, den er vollbringen ſoll, und Virgil erzählt nun alle die Begebniſſe, durch welche dieſe Realiſirung ſo mannigfaltig verzögert wird.

γ) Wir haben jetzt in Rückſicht auf die Form des Begebens im Epos nur noch einer dritten wichtigen Seite Erwähnung zu thun. Ich ſagte bereits früher, daß im Drama der innerliche Wille, das, was derſelbe fordert und ſoll, das weſentlich Beſtimmende ſey, und die bleibende Grundlage ausmache von allem, was vor ſich geht. Die Thaten, welche geſchehn, erſcheinen ſchlechthin durch den Charakter und deſſen Zwecke geſetzt, und das Hauptintereſſe dreht ſich demnach vornehmlich um die Berechtigung oder Berechtigungsloſigkeit des Handelns innerhalb der vorausgeſetzten Situationen und herbeigeführten Konflikte. Wenn daher auch im Drama die äußern Umſtände von Wirkſamkeit ſind, ſo erhalten ſie doch nur Geltung durch das, was Gemüth und Wille aus ihnen macht, und die Art und Weiſe, in welcher der Charakter gegen ſie reagirt. Im Epos aber gelten die Umſtände und äußeren Zufälle in dem gleichen Maaße als der ſubjektive Wille, und was der Menſch vollbringt, geht an uns wie das vorüber, was von Außen geſchieht, ſo daß die menſchliche That ſich nun auch wirklich ebenſoſehr durch die Verwicklung der Umſtände bedingt und zu Wege gebracht erweiſen muß. Denn epiſch handelt der Einzelne nicht nur frei aus ſich und für ſich ſelber, ſondern ſteht mitten in einer Geſammtheit, deren Zweck und Daſeyn im breiten Zuſammenhange einer in ſich totalen inneren und äußeren Welt den unverrückbaren wirklichen Grund für jedes beſondere Individuum abgiebt. Dieſer Typus muß allen Leidenſchaften, Beſchlüſſen und Ausführungen im Epos bewahrt bleiben. Nun ſcheint zwar bei dem gleichen Werthe des Aeußeren in ſeinen unabhängigen Vorfallenheiten jeder Laune des Zufalls ein unbezweifelbarer Spielraum gegeben zu ſeyn, und doch ſoll das Epos umgekehrt gerade das wahrhaft Objektive, das in ſich ſubſtantielle Daſeyn zur Dar-

ſtellung bringen. Dieſem Widerſpruche iſt ſogleich dadurch zu begegnen, daß in die Begebniſſe und das Geſchehen überhaupt Nothwendigkeit hineingelegt wird.

$\alpha\alpha$) In dieſem Sinne nun läßt ſich behaupten, im Epos, nicht aber, wie man es gewöhnlich nimmt, im Drama, herrſche das Schickſal. Der dramatiſche Charakter macht ſich durch die Art ſeines Zwecks, den er unter gegebenen und gewußten Umſtänden kolliſionsvoll durchſetzen will, ſein Schickſal ſelber, dem epiſchen im Gegentheil wird es gemacht, und dieſe Macht der Umſtände, welche der That ihre individuelle Geſtalt aufdringt, dem Menſchen ſein Loos zutheilt, den Ausgang ſeiner Handlungen beſtimmt, iſt das eigentliche Walten des Schickſals. Was geſchieht, gehört ſich, es iſt ſo, und geſchieht nothwendig. In der Lyrik läßt ſich die Empfindung, Reflexion, das eigene Intereſſe, die Sehnſucht hören, das Drama kehrt das innere Recht der Handlung objektiv heraus, die epiſche Poeſie aber ſtellt im Elemente des in ſich nothwendigen totalen Daſeyns dar, und für das Individuum bleibt nichts übrig, als dieſem ſubſtantiellen Zuſtande, dem Seyenden zu folgen, ihm gemäß zu ſeyn oder nicht, und dann wie es kann und muß zu leiden. Das Schickſal beſtimmt was geſchehn ſoll und geſchieht, und wie die Individuen ſelber plaſtiſch ſind, ſo auch die Erfolge, Gelingen und Mißlingen, Leben und Tod. Denn das Eigentliche, was ſich vor uns aufthut, iſt ein großer allgemeiner Zuſtand, iu welchem die Handlungen und Schickſale des Menſchen als etwas Einzelnes und Vorübergehendes erſcheinen. Dieß Verhängniß iſt die große Gerechtigkeit und wird nicht tragiſch im dramatiſchen Sinne des Worts, in welchem das Individuum als Perſon, ſondern in dem epiſchen Sinne, in welchem der Menſch in ſeiner Sache gerichtet erſcheint, und die tragiſche Nemeſis darin liegt, daß die Größe der Sache zu groß iſt für die Individuen. So ſchwebt ein Ton der Trauer über dem Ganzen; wir ſehen das Herrlichſte früh vergehn; ſchon im Leben trauert Achilles über ſeinen Tod, und am Ende der

Odyſſee ſehen wir ihn ſelbſt und Agamemnon als vergangen, als Schatten mit dem Bewußtſeyn, Schatten zu ſeyn; auch Troja ſinkt, am Hausaltar wird der alte Priamus getödtet, die Weiber, die Mädchen werden zu Sklavinnen gemacht, Aeneas auf Götterbefehl zieht aus, in Latium ein neues Reich zu gründen, und die ſiegenden Helden kehren erſt nach mannigfaltigen Leiden zu glücklichem oder bitterm Ende in die Heimath zurück.

ββ) Die Art und Weiſe aber, in welcher dieſe Nothwendigkeit der Begebniſſe zur Darſtellung gebracht wird, kann ſehr verſchieden ſeyn.

Das Nächſte, Unentwickelteſte iſt das bloße Hinſtellen der Begebniſſe, ohne daß der Dichter durch Hinzufügung einer leitenden Götterwelt das Nothwendige in den einzelnen Vorfällen und dem allgemeinen Reſultat näher aus dem Beſchließen, Einſchreiten und Mithandeln ewiger Mächte erklärt. In dieſem Falle muß dann aber aus dem ganzen Tone des Vortrags ſich die Empfindung aufdrängen, daß wir es in den erzählten Begebenheiten und großen Lebensſchickſalen einzelner Individuen und ganzer Geſchlechter nicht mit dem nur Veränderlichen und Zufälligen im menſchlichen Daſeyn, ſondern mit in ſich ſelbſt begründeten Geſchicken zu thun haben, deren Nothwendigkeit jedoch das dunkle Wirken einer Macht bleibt, die nicht ſelbſt als dieſe Macht in ihrem göttlichen Herrſchen beſtimmter individualiſirt und in ihrer Thätigkeit poetiſch vorgeſtellt wird. Dieſen Ton hält z. B. das Nibelungenlied feſt, indem es die Leitung des blutigen letzten Ausgangs aller Thaten weder der chriſtlichen Vorſehung noch einer heidniſchen Götterwelt zuſchreibt. Denn in Rückſicht auf das Chriſtenthum iſt nur etwa von Kirchgang und Meſſe die Rede, auch ſagt der Biſchof von Speier, als die Helden in König Etzel's Land ziehn wollen, zur ſchönen Ute: Gott müſſe ſie da bewahren. Außerdem kommen dann warnende Träume, die Wahrſagung der Donauweiber an Hagen und dergleichen mehr vor, doch keine eigentlich leitend eingreifenden Göt-

ter. Dieß giebt der Darſtellung etwas Starres, Unaufgeſchloſſenes, eine gleichſam objektive und dadurch höchſt epiſche Trauer, ganz im Gegenſatz der oſſianiſchen Gedichte, in welchen einer Seits gleichfalls keine Götter auftreten, anderer Seits aber die Klage über den Tod und Untergang des geſammten Heldengeſchlechts ſich als ſubjektiver Schmerz des ergrauten Sängers und als die Wonne wehmüthiger Erinnerung kund giebt.

Von dieſer Art der Auffaſſung iſt nun weſentlich die vollſtändige Verwebung aller menſchlichen Schickſale und Naturereigniſſe mit dem Rathſchluß, Willen und Handeln einer vielgeſtaltigen Götterwelt unterſchieden, wie wir ſie z. B. in den großen indiſchen Epopoeen, bei Homer, Virgil u. ſ. f. antreffen. Die von Seiten des Dichters mannigfache poetiſche Ausdeutung ſelbſt anſcheinend zufälliger Begebenheiten durch das Mitwirken und Erſcheinen der Götter habe ich früher bereits (Aeſth. Abth. II. p. 71—73.) bemerklich gemacht, und durch Beiſpiele aus der Iliade und Odyſſee zu veranſchaulichen verſucht. Hier tritt nun beſonders die Forderung ein, in dem Handeln der Götter und Menſchen das poetiſche Verhältniß wechſelſeitiger Selbſtſtändigkeit zu bewahren, ſo daß weder die Götter zu lebloſen Abſtraktionen, noch die menſchlichen Individuen zu bloß gehorchenden Dienern herabſinken können. Wie dieſer Gefahr zu entgehn ſey, habe ich gleichfalls an einer anderen Stelle ſchon (Aeſth. Abth. I. p. 289 bis 297) weitläuftiger angegeben. Das indiſche Epos iſt in dieſer Rückſicht zu dem eigentlich idealen Verhältniß der Götter und Menſchen nicht hindurch gedrungen, indem auf dieſer Stufe der ſymboliſchen Phantaſie die menſchliche Seite in ihrer freien ſchönen Wirklichkeit noch zurückgedrängt bleibt, und die individuelle Thätigkeit des Menſchen Theils als Inkarnation der Götter erſcheint, Theils überhaupt als das Nebenſächlichere verſchwindet, oder als aſcetiſche Erhebung in den Zuſtand und die Macht der Götter geſchildert iſt. — Umgekehrt wieder haben im Chriſtenthume die beſondern perſonificirten Mächte, Leidenſchaften, Ge-

nien der Menſchen, Engel u. ſ. f. größten Theils zu wenig individuelle Selbſtſtändigkeit, und werden dadurch leicht zu etwas Kaltem und Abſtrakten. Das Aehnliche iſt auch im Muhamedanismus der Fall. Bei der Entgötterung der Natur und Menſchenwelt, und dem Bewußtſeyn von der proſaiſchen Ordnung der Dinge läßt ſich innerhalb dieſer Weltanſchauung, beſonders wenn ſie zum Mährchenhaften übergeht, ſchwerer die Gefahr vermeiden, daß dem an und für ſich Zufälligen und Gleichgültigen in den äußerlichen Umſtänden, die nur als Gelegenheit für das menſchliche Handeln und die Bewährung und Entwickelung des individuellen Charakters da ſind, ohne inneren Halt und Grund eine wunderbare Deutung gegeben wird. Hiermit iſt zwar der ins Unendliche fortlaufende Zuſammenhang von Wirkung und Urſach abgebrochen, und die vielen Glieder in dieſer proſaiſchen Kette von Umſtänden, die nicht alle deutlich gemacht werden können, ſind auf einmal in Eins zuſammengefaßt; geſchieht dieß aber ohne Noth und innere Vernünftigkeit, ſo ſtellt ſich ſolche Erklärungsweiſe, wie z. B. häufig in den Erzählungen in „Tauſend und eine Nacht", als ein bloßes Spiel der Phantaſie heraus, welche das ſonſt Unglaubliche durch dergleichen Erdichtungen als möglich und wirklich geſchehen motivirt.

Die ſchönſte Mitte hingegen vermag die griechiſche Poeſie auch in dieſer Rückſicht zu halten, da ſie ſowohl ihren Göttern als auch ihren Helden und Menſchen, der ganzen Grundanſchauung nach, eine wechſelſeitig ungeſtörte Kraft und Freiheit ſelbſtſtändiger Individualität geben kann.

$\gamma\gamma$) Doch kommt in Betreff auf die geſammte Götterwelt beſonders im Epos eine Seite zum Vorſchein, die ich ſchon oben in anderer Beziehung angedeutet habe; der Gegenſatz nämlich urſprünglicher Epopoeen und in ſpäterer Zeit künſtlich gemachter. Am ſchlagendſten zeigt dieſer Unterſchied ſich bei Homer und Virgil. Die Stufe der Bildung, aus welcher die homeriſchen Gedichte hervorgegangen ſind, bleibt mit dem Stoffe

ſelbſt noch in ſchöner Harmonie; bei Virgil dagegen erinnert uns jeder Hexameter daran, daß die Anſchauungsweiſe des Dichters durchaus von der Welt verſchieden iſt, die er uns darſtellen will, und die Götter vornehmlich haben nicht die Friſche eigener Lebendigkeit. Statt ſelber zu leben und den Glauben an ihr Daſeyn zu erzeugen, erweiſen ſie ſich als bloße Erdichtungen und äußerliche Mittel, mit denen es weder dem Dichter noch dem Zuhörer Ernſt ſeyn kann, obſchon der Schein hineingelegt iſt, als ſey es wirklich mit ihnen großer Ernſt. In dem ganzen virgiliſchen Epos überhaupt ſcheint der gewöhnliche Tag, und die alte Ueberlieferung, die Sage, das Feenhafte der Poeſie tritt mit proſaiſcher Klarheit in den Rahmen des beſtimmten Verſtandes herein; es geht in der Aeneide wie in der römiſchen Geſchichte des Livius her, wo die alten Könige und Konſulen Reden halten, wie zu Livius Zeiten ein Orator auf dem Markte Rom's oder in der Schule der Rhetoren; wogegen denn, was ſich traditionell erhalten hat, wie die Fabel des Menenius Agrippa vom Magen, (Liv. II. c. 32.) als Redekunſt der alten Zeit, gewaltig abſticht. Bei Homer aber ſchweben die Götter in einem magiſchen Lichte zwiſchen Dichtung und Wirklichkeit; ſie ſind der Vorſtellung nicht ſo weit nahe gebracht, daß uns ihre Erſcheinung in alltäglicher Vollſtändigkeit entgegentreten könnte, und doch wieder ebenſowenig ſo unbeſtimmt gelaſſen, daß ſie keine lebendige Realität für unſere Anſchauung haben ſollten. Was ſie thun ließe ſich gleich gut aus dem Innern der handelnden Menſchen erklären, und weshalb ſie uns einen Glauben an ſie aufdringen, das iſt das Subſtantielle, der Gehalt, der ihnen zu Grunde liegt. Nach dieſer Seite iſt es auch dem Dichter Ernſt mit ihnen, ihre Geſtalt aber und äußere Wirklichkeit behandelt er ſelber ironiſch. So glaubten, wie es ſcheint, auch die Alten an dieſe Außenform der Erſcheinung nur wie an Werke der Kunſt, welche durch den Dichter ihre Bewährung und ihren Sinn erhalten. Dieſe heitere menſchliche Friſche der Veranſchaulichung,

durch welche ſelbſt die Götter menſchlich und natürlich erſcheinen, iſt ein Hauptverdienſt der homeriſchen Gedichte, während die Gottheiten des Virgil als kalt erdichtete Wunder und künſtliche Maſchinerie innerhalb des wirklichen Laufes der Dinge auf und nieder ſteigen. Virgil iſt trotz ſeiner Ernſthaftigkeit, ja gerade um dieſer ernſthaften Miene willen der Traveſtie nicht entgangen, und Blumauer's Merkur als Kourier in Stiefeln mit Sporen und Peitſche hat ſein gutes Recht. Die homeriſchen Götter braucht kein Anderer ins Lächerliche zu ziehn; Homer's eigene Darſtellung macht ſie genugſam lächerlich; denn müſſen doch bei ihm ſelbſt die Götter über den hinkenden Hephäſtos lachen, und über das kunſtreiche Netz, in welchem Mars mit Venus liegt; außerdem erhält Venus Backenſtreiche und Mars ſchreit und fällt um. Durch dieſe naturfrohe Heiterkeit befreit uns der Dichter ebenſoſehr von der äußeren Geſtalt, die er aufſtellt, und hebt doch wiederum nur dieſes menſchliche Daſeyn auf, das er preisgiebt, die durch ſich ſelbſt nothwendige ſubſtantielle Macht dagegen und den Glauben an ſie beſtehen läßt. — Um ein Paar nähere Beiſpiele anzuführen, ſo iſt die tragiſche Epiſode der Dido von ſo moderner Färbung, daß ſie den Taſſo zur Nachbildung, ja zum Theil zur wörtlichen Ueberſetzung anfeuern konnte, und noch jetzt faſt das Entzücken der Franzoſen ausmacht. Und doch wie ganz anders menſchlich naiv, ungemacht und wahr iſt das Alles in der Geſchichte der Kirke und Kalypſo. Von ähnlicher Art iſt bei Homer das Hinabſteigen des Odyſſeus in den Hades. Dieſer dunkle abendliche Aufenthalt der Schatten erſcheint in einem trüben Nebel, in einer Miſchung von Phantaſie und Wirklichkeit, die uns mit wunderbarem Zauber ergreift. Homer läßt ſeinen Helden nicht in eine fertige Unterwelt niederſteigen, ſondern Odyſſeus ſelbſt gräbt ſich eine Grube, und dahinein gießt er das Blut des Bockes, den er geſchlachtet hat, dann citirt er die Schatten, die ſich zu ihm heran bemühen müſſen, und heißt die Einen das belebende Blut trinken, damit ſie zu ihm reden, und ihm Bericht

geben können, und verjagt die Anderen, die ſich um ihn im Durſte nach Leben drängen, mit dem Schwert. Alles geſchieht hier lebendig durch den Helden ſelbſt, der ſich nicht demüthig wie Aeneas und Dante benimmt. Bei Virgil dagegen ſteigt Aeneas ordentlich herab, und die Treppe, der Cerberus, Tantalus und das Uebrige auch gewinnt die Geſtalt einer beſtimmt eingerichteten Haushaltung, wie in einem ſteifen Kompendium der Mythologie.

Noch mehr ſteht uns dieß Gemachte des Dichters als ein nicht aus der Sache ſelbſt geſchöpftes, ſondern künſtlich erarbeitetes Machwerk vor Augen, wenn die Geſchichte, welche erzählt wird, uns ſonſt ſchon in ihrer eigentlich friſchen Form oder hiſtoriſchen Wirklichkeit bekannt und geläufig iſt. Von dieſer Art z. B. ſind Milton's verlorenes Paradies, die Noachide Bodmer's, Klopſtock's Meſſias, Voltaire's Henriade und andere mehr. In allen dieſen Gedichten iſt der Zwieſpalt des Inhalts und der Reflexion des Dichters, aus welcher er die Begebenheiten, Perſonen und Zuſtände beſchreibt, nicht zu verkennen. Bei Milton z. B. finden wir ganz die Gefühle, Betrachtungen einer modernen Phantaſie und der moraliſchen Vorſtellungen ſeiner Zeit. Ebenſo haben wir bei Klopſtock einer Seits Gott Vater, die Geſchichte Chriſti, Erzväter, Engel u. ſ. f., auf der anderen Seite die deutſche Bildung des achtzehnten Jahrhunderts und die Begriffe der wolfiſchen Metaphyſik. Und dieß Gedoppelte erkennt ſich in jeder Zeile. Allerdings legt hier der Inhalt ſelbſt manche Schwierigkeit in den Weg. Denn Gott Vater, der Himmel, die himmliſchen Heerſchaaren ſind nicht ſo für die Individualiſirung der freien Phantaſie geeignet als die homeriſchen Götter, welche gleich den zum Theil phantaſtiſchen Erdichtungen im Arioſt, in ihrem äußeren Erſcheinen, wenn ſie nicht als Momente menſchlicher Handlungen, ſondern für ſich als Individuen gegeneinander auftreten, zugleich den Spaß über dieß Erſcheinen enthalten. Klopſtock geräth nun in Rückſicht auf religiöſe Anſchauung in eine bodenloſe Welt hinein, die er mit dem Glanze

einer weitſchweifigen Phantaſie ausſtattet, und dabei von uns verlangt, daß wir alles, was er ernſthaft meint, nun auch ernſthaft aufnehmen ſollen. Dieß iſt beſonders bei ſeinen Engeln und Teufeln ſchlimm. Etwas Gehaltvolles und individuell Einheimiſches haben dergleichen Fiktionen noch, wenn, wie bei den homeriſchen Göttern, der Stoff ihrer Handlungen im menſchlichen Gemüthe oder in einer ſonſtigen Realität gegründet iſt, wenn ſie z. B. als die eigenen Genien und Schutzengel beſtimmter Menſchen, als Patrone einer Stadt u. ſ. f. Werth erhalten, außerhalb ſolcher konkreten Bedeutung aber geben ſie ſich um ſo mehr als eine bloße Leerheit der Einbildung, jemehr ihnen eine ernſthafte Exiſtenz zugeſchrieben wird. Abbadona z. B. der reuige Teufel (Meſſias Geſang II. v. 627—850) hat weder irgend einen rechten allegoriſchen Sinn; — denn in dieſer fixirten Abſtraktion, dem Teufel, iſt eben keine ſolche Inkonſequenz des Laſters, das ſich zur Tugend umkehrt, — noch iſt ſolche Geſtalt etwas in ſich wirklich Konkretes. Wäre Abbadona ein Menſch, ſo würde die Hinwendnng zu Gott gerechtfertigt erſcheinen, bei dem Böſen für ſich aber, das nicht ein einzelnes menſchliches Böſes iſt, bleibt ſie eine nur gefühlvolle moraliſche Trivialität. In ſolchen unrealen Erdichtungen von Perſonen, Zuſtänden und Begebenheiten, die nichts aus der daſeyenden Welt und deren poetiſchem Gehalte Herausgegriffenes ſind, gefällt ſich Klopſtock vor allem. Denn auch mit ſeiner moraliſchen Weltrichterſchaft der Schwelgerei der Höfe u. ſ. f. ſteht es nicht beſſer, beſonders dem Dante gegenüber, der die bekannten Individuen ſeiner Zeit mit einer ganz anderen Wirklichkeit in die Hölle verdammt. Von derſelben poetiſchen Realitätsloſigkeit dagegen iſt bei Klopſtock auch die Auferſtehungsfreude der ſchon zu Gott verſammelten Seelen Adam's, Noah's, Sem's und Japhet's u. ſ. w., die im 11ten Geſange der Meſſiade auf Gabriel's Gebot ihre Gräber wieder beſuchen. Das iſt nichts Vernünftiges und in ſich ſelbſt Haltbares. Die Seelen haben im Anſchauen Gottes gelebt, ſehen nun die Erde, aber

gelangen zu keinem neuen Verhältniß; daß ſie dem Menſchen erſchienen, wäre noch das Beſte, zu dem es kommen könnte, aber auch das geſchieht nicht einmal. Es fehlt hier zwar nicht an ſchönen Empfindungen, lieblichen Situationen, und beſonders iſt der Moment, in welchem die Seele ſich wieder verleiblicht, von anziehender Schilderung, aber der Inhalt bleibt für uns eine Erdichtung, an die wir nicht glauben. Solchen abſtrakten Vorſtellungen gegenüber hat das Bluttrinken der Schemen bei Homer, ihre Wiederbelebung zum Erinnern und Sprechen unendlich mehr innere poetiſche Wahrheit und Realität. — Von Seiten der Phantaſie ſind dieſe Gemälde bei Klopſtock wohl reich geſchmückt, das Weſentlichſte jedoch bleibt immer die lyriſche Rhetorik der Engel, welche nur als bloße Mittel und Diener erſcheinen, oder auch der Erzväter und ſonſtiger bibliſcher Figuren, deren Reden und Expektorationen dann ſchlecht genug mit der hiſtoriſchen Geſtalt zuſammenſtimmen, in welcher wir ſie ſonſt bereits kennen. Mars, Apollo, Krieg, Wiſſen u. ſ. f., dieſe Mächte ſind weder ihrem Gehalt nach etwas bloß Erdichtetes, wie die Engel, noch bloß hiſtoriſche Perſonen von hiſtoriſchem Fond, wie die Erzväter, ſondern es ſind bleibende Gewalten, deren Form und Erſcheinung nur poetiſch gemacht iſt. In der Meſſiade aber, ſo viel Vortreffliches ſie auch enthält, — ein reines Gemüth, und glänzende Einbildungskraft, — kommt doch gerade durch die Art der Phantaſie unendlich viel Hohles, abſtrakt Verſtändiges und zu einem beabſichtigten Gebrauche Herbeigeholtes herein, das bei der Gebrochenheit des Inhalts und der Vorſtellungsweiſe deſſelben das ganze Gedicht nur zu bald zu etwas Vergangenem gemacht hat. Denn es lebt und erhält ſich nur, was ungebrochen in ſich auf urſprüngliche Weiſe urſprüngliches Leben und Wirken darſtellt. An die urſprünglichen Epopoeen muß man ſich deshalb halten, und ſich ebenſo von den entgegenſtrebenden Geſichtspunkten ſeiner wirklichen geltenden Gegenwart, als auch vor allem von den falſchen äſthetiſchen Theorieen und Anſprü-

chen entbinden, wenn man die urſprüngliche Weltanſchauung der Völker, dieſe große geiſtige Naturgeſchichte, genießen und ſtudieren will. Wir können unſerer neueſten Zeit und unſerer deutſchen Nation Glück wünſchen, daß ſie zur Erreichung dieſes Zwecks die alte Bornirtheit des Verſtandes durchbrochen, und den Geiſt durch die Befreiung von beſchränkten Anſichten empfänglich für ſolche Anſchauungen gemacht hat, die man als Individuen nehmen muß, welche befugt ſind, ſo zu ſeyn, wie ſie waren, als die berechtigten Völkergeiſter, deren Sinn und That in ihren Epopöen aufgeſchlagen vor uns liegt.

c) Das Epos als einheitsvolle Totalität.

Wir haben bisher in Betreff auf die beſonderen Anforderungen an das eigentliche Epos auf der einen Seite von dem allgemeinen Welthintergrunde geſprochen, auf der anderen Seite von der individuellen Begebenheit, die auf dieſem Boden vor ſich geht, ſowie von den unter Leitung der Götter und des Schickſals handelnden Individuen. Dieſe beiden Hauptmomente nun müſſen ſich drittens zu ein und demſelben epiſchen Ganzen zuſammenſchließen, rückſichtlich deſſen ich nur folgende Punkte näher berühren will.

Erſtens nämlich die Totalität der Objekte, welche um des Zuſammenhanges der beſonderen Handlung mit ihrem ſubſtantiellen Boden willen, zur Darſtellung gelangen dürfen;

zweitens den von der Lyrik und dramatiſchen Poeſie verſchiedenen Charakter der epiſchen Entfaltungsweiſe;

drittens die konkrete Einheit, zu welcher ſich das epiſche Werk ſeiner breiten Auseinanderlegung ungeachtet in ſich abzurunden hat.

α) Der Inhalt des Epos iſt, wie wir ſahn, das Ganze einer Welt, in der eine individuelle Handlung geſchieht. Hier treten deshalb die mannigfaltigſten Gegenſtände ein, die zu den Anſchauungen, Thaten und Zuſtänden einer Welt gehören.

αα) Die lyriſche Dichtkunſt geht zwar zu beſtimmten Situationen fort, innerhalb welcher dem lyriſchen Subjekte eine große Mannigfaltigkeit des Inhalts in ſeine Empfindung und Reflexion hineinzuziehen vergönnt bleibt, doch iſt es in dieſer Gattung immer die Form des Innern, die den Grundtypus abgiebt, und ſchon dadurch die breite Veranſchaulichung der äußeren Realität von ſich ausſchließt. Umgekehrt führt uns das dramatiſche Kunſtwerk die Charaktere und das Geſchehen der Handlung ſelbſt in wirklicher Lebendigkeit vor, ſo daß hier die Schilderung des Lokals, der Außengeſtalt der handelnden Perſonen und des Begebens als ſolchen von Hauſe aus fortfällt, und überhaupt mehr die inneren Motive und Zwecke als der breite Weltzuſammenhang und die reale Zuſtändlichkeit der Individuen zur Sprache kommen muß. Im Epos aber gewinnt außer der umfaſſenden Nationalwirklichkeit, auf welcher die Handlung baſirt iſt, ebenſowohl das Innere als das Aeußere Platz, und ſo legt ſich hier die ganze Totalität deſſen auseinander, was zur Poeſie des menſchlichen Daſeyns zu rechnen iſt. Hieher können wir auf der einen Seite die Naturumgebung zählen, und zwar nicht nur etwa als die jedesmalige beſtimmte Oertlichkeit, in welcher die Handlung vor ſich geht, ſondern auch als die Anſchauung von dem Ganzen der Natur; wie ich z. B. bereits anführte, daß wir aus der Odyſſee kennen lernen, in welcher Weiſe ſich die Griechen zur Zeit des Homer die Form der Erde, des umherfließenden Meers u. ſ. f. zur Vorſtellung brachten. Aber dieſe Naturmomente ſind nicht der Hauptgegenſtand, ſondern die bloße Grundlage, denn auf der anderen Seite entfaltet ſich als das Weſentlichere die Vorſtellung von der geſammten Götterwelt in ihrem Daſeyn, Wirken, Handeln, und dazwiſchen drittens tritt das Menſchliche als ſolches in ſeiner Totalität häuslicher und öffentlicher, friedlicher und kriegeriſcher Situationen, Sitten, Gebräuche, Charaktere und Begebniſſe. Und zwar immer nach zwei Richtungen hin, ſowohl nach der

des individuellen Begebniſſes, als auch nach der eines allgemeinen Zuſtandes innerhalb nationeller und ſonſtiger Wirklichkeit. In Bezug auf dieſen geiſtigen Inhalt endlich ſtellt ſich nicht etwa nur das äußere Geſchehen dar, ſondern gleichmäßig ſollen uns auch die inneren Empfindungen, die Zwecke und Abſichten, die Darlegung des berechtigten oder unberechtigten individuellen Handelns zum Bewußtſeyn kommen. Der eigentliche Stoff des Lyriſchen und Dramatiſchen alſo bleibt gleichfalls nicht aus, obſchon im Epiſchen ſich dieſe Seiten, ſtatt die Grundform für die ganze Darſtellung herzugeben, nur als Momente geltend machen, und dem Epos ſeinen eigenthümlichen Charakter nicht abſtreifen dürfen. Es iſt daher nicht als wahrhaft epiſch anzuſehn, wenn die lyriſchen Aeußerungen, wie dieß z. B. bei Oſſian der Fall iſt, den Ton und die Färbung beſtimmen, oder wenn ſie, wie zum Theil bei Taſſo ſchon und dann vornehmlich bei Milton und Klopſtock, ſich als diejenige Parthie herausheben, in welcher der Dichter das Beſte leiſtete, was er zu liefern vermag; ſondern die Empfindungen und Reflexionen müſſen wie das Aeußere, gleichfalls als etwas Geſchehenes, Geſagtes, Gedachtes berichtet werden, und den ruhig fortſchreitenden epiſchen Ton nicht unterbrechen. Der abgeriſſene Schrei der Empfindung, überhaupt das ſich Ausſingen der inneren Seele, die nur um ſich darſtellig zu machen, zum Erguſſe kommt, hat daher im Epos keinen Spielraum. Nicht minder lehnt die epiſche Poeſie auch die Lebendigkeit des dramatiſchen Dialogs von ſich ab, in welchem die Individuen ihrer unmittelbaren Gegenwart nach ein Geſpräch führen, und die Hauptrückſicht immer das charakteriſtiſche Entgegenreden der Perſonen bleibt, die einander überzeugen, gebieten, imponiren oder mit der Leidenſchaft ihrer Gründe gleichſam umrennen wollen.

ββ) Den eben angeführten vielſeitigen Inhalt nun aber zweitens hat uns das Epos nicht in ſeiner nur für ſich ſelbſt daſeyenden Objektivität vor Augen zu ſtellen, ſondern die Form

durch welche es zum eigentlichen Epos wird, iſt, wie ich ſchon mehrfach ſagte, ein individuelles Begebniß. Soll dieſe in ſich begrenzte Handlung mit dem ſonſt noch hinzutretenden Stoffe in Verbindung bleiben, ſo muß dieſer weitere Kreis in ſteten Bezug auf das Geſchehen der individuellen Begebenheit gebracht ſeyn, und darf nicht ſelbſtſtändig aus derſelben herausfallen. Für ſolch ein Ineinanderflechten giebt die Odyſſee das ſchönſte Vorbild. Die häuslichen Friedenszuſtände der Griechen z. B., ſo wie die Vorſtellungen von fremden barbariſchen Völkern und Ländern, von dem Reiche der Schatten u. ſ. f. ſind ſo eng mit der individuellen Irrfahrt des heimkehrenden Odyſſeus und des nach dem Vater ausreiſenden Telemachos verwebt, daß ſich keine dieſer Seiten abſtrakt von dem eigentlichen Begebniß ablöſt und ſich für ſich verſelbſtſtändigt, oder, wie der Chor in der Tragödie, der nicht handelt und nur das Allgemeine vor ſich hat, träge ſich in ſich zurückziehen kann, ſondern mit in das Fortrücken der Begebenheiten einwirkt. In der ähnlichen Weiſe erhält auch die Natur und Götterwelt nicht ihrer ſelbſt wegen, ſondern in Verhältniß zu der beſondern Handlung, welche zu leiten die Obliegenheit der Götter iſt, eine dadurch erſt individuelle und lebensreiche Darſtellung. In dieſem Falle allein kann das Erzählen nirgend als eine bloße Schilderung unabhängiger Gegenſtände erſcheinen, da es überall das fortlaufende Geſchehen der Begebenheit berichtet, welche ſich der Dichter zum einigenden Stoffe des Ganzen auserwählt hat. Umgekehrt aber darf das beſondere Begebniß ſeiner Seits die ſubſtantielle Nationalgrundlage und Totalität, auf der es ſich hinbewegt, nicht ſo ſehr in ſich hineinnehmen und aufzehren wollen, daß dieſelbe ſich aller ſelbſtſtändigen Exiſtenz entſchlagen, und ſich als nur dienſtbar erweiſen müßte. In dieſer Hinſicht wäre z. B. der Zug des Alexander gegen den Orient kein guter Stoff für eine echte Epopoee. Denn dieſe Heldenthat beruht ihrem Entſchluß, wie ihrer Ausführung nach ſo ſehr nur auf ihm, als dieſem einen Individuum, ſein individueller Geiſt

und Charakter iſt ſo ſehr ihr alleiniger Träger, daß der nationalen Baſis, dem Heer und den Führern deſſelben, ganz die unabhängige Exiſtenz und Stellung fehlt, die wir oben als nothwendig bezeichnet haben. Alexander's Heer iſt ſein Volk, ſchlechthin an ihn und ſeinen Befehl gebunden, ihm nur untergeben, nicht freiwillig gefolgt; die eigentlich epiſche Lebendigkeit aber liegt darin, daß beide Hauptſeiten, die beſondere Handlung mit ihren Individuen und der allgemeine Weltzuſtand, zwar in ſteter Vermittelung bleiben, doch in dieſem wechſelſeitigen Verhältniß zugleich die nöthige Selbſtſtändigkeit bewahren, um ſich als eine Exiſtenz geltend zu machen, die auch für ſich ſelber Daſeyn gewinnt und hat.

$\gamma\gamma$) Wenn wir nun ſchon an den epiſchen ſubſtantiellen Boden überhaupt die Forderung ſtellten, daß er, um aus ſich eine individuelle Handlung entſtehn zu laſſen, kolliſionsvoll ſeyn müſſe, und zweitens ſahen, daß dieſe allgemeine Grundlage nicht für ſich, ſondern nur in Form einer beſtimmten Begebenheit und in Bezug auf ſie zum Vorſchein kommen dürfe, ſo wird in dieſem individuellen Begebniſſe auch der Ausgangspunkt für das ganze epiſche Gedicht zu ſuchen ſeyn. Dieß iſt beſonders für die Anfangsſituationen von Wichtigkeit. Auch hierin können wir die Iliade und Odyſſee als Muſter bezeichnen. In erſterer iſt der trojaniſche Krieg der allgemeine lebendig mit eintretende Hintergrund, der uns aber nur innerhalb der beſtimmten Begebenheit, welche ſich an den Zorn des Achilles knüpft, vor Augen kommt, und ſo beginnt das Gedicht in ſchönſter Klarheit mit den Situationen, welche den Haupthelden zur Leidenſchaft gegen Agamemnon aufreizen. In der Odyſſee ſind es zwei verſchiedene Zuſtände, die den Stoff für den Anfang liefern können; die Irrfahrt des Odyſſeus, und die häuslichen Vorfälle auf Ithaka. Homer rückt ſie beide nahe aneinander, indem er zuerſt von dem heimkehrenden Helden nur kurz berichtet, daß Kalypſo ihn zurückgehalten, und dann ſogleich zu Penelope's Leiden und der Fahrt des

Telemachus überſchreitet. Was die gehinderte Rückkehr möglich, und was ſie von Seiten der daheim Zurückgebliebenen nothwendig macht, beides überſchaun wir mit einem Blicke.

β) Von ſolch einem Anfange aus hat nun **zweitens** das epiſche Werk in einer von dem lyriſchen und dramatiſchen Gedicht ganz verſchiedenen Weiſe fortzuſchreiten.

$\alpha\alpha$) Das Nächſte, was in Anſehung hierauf zu berückſichtigen iſt, betrifft die **Breite**, zu welcher das Epos auseinander geht. Sie findet ihren Grund ſowohl im Inhalte deſſelben als auch in der Form. Die Mannigfaltigkeit der Gegenſtände, welche zu einer nach ihren innern Kräften, Trieben und Verlangen des Geiſtes, wie nach ihrer äußerlichen Situation und Umgebung vollſtändig entwickelten epiſchen Welt gehören, haben wir ſo eben geſehn. Indem nun alle dieſe Seiten die Form der Objektivität und realen Erſcheinung annehmen, bildet ſich jede derſelben zu einer in ſich ſelbſtſtändigen innern und äußeren Geſtalt aus, bei welcher der epiſche Dichter beſchreibend oder darſtellend verweilen und ihr erlauben darf, ſich in ihrer Aeußerlichkeit zu entfalten, während die Lyrik alles, was ſie auffaßt, zur Innigkeit der Empfindung koncentrirt, oder zur zuſammenfaſſenden Allgemeinheit der Reflexion verflüchtigt. Mit der Objektivität iſt unmittelbar das Außereinander, und die bunte Fülle mannigfaltiger Züge gegeben. Schon in dieſer Rückſicht hat in keiner anderen Gattung das Epiſodiſche ſo ſehr ein Recht, ſich faſt bis zum Scheine ungefeſſelter Selbſtſtändigkeit zu emancipiren, als im Epos. Die Luſt an dem, was da iſt, und an der Form der wirklichen Realität darf jedoch, wie ich ſchon ſagte, nicht ſoweit gehn, auch Zuſtände und Erſcheinungen mit in das Gedicht aufzunehmen, welche in gar keinem Zuſammenhange mit der beſonderen Handlung oder deren Grundlage ſtehn, ſondern ſelbſt die Epiſoden müſſen ſich in Betreff auf den Fortgang der Begebenheit, ſey es auch als Hemmniß und aufhaltendes Zwiſchenereigniß, wirkſam erweiſen. Deſſenohngeachtet kann, um

der Form der Objektivität willen, im Epos die Verbindung der einzelnen Theile nur lockerer Art ſeyn. Denn im Objektiven bleibt die Vermittlung das innere Anſich, was ſich dagegen nach Außen kehrt, iſt die unabhängige Exiſtenz der beſonderen Seiten. Dieſer Mangel an ſtrenger Einigung und herausgehobener Beziehung der einzelnen Glieder des epiſchen Gedichtes, das ſeiner urſprünglichen Geſtalt nach außerdem eine frühe Epoche des Entſtehens hat, wird dann der Grund, daß es ſich einer Seits leichter als lyriſche und dramatiſche Werke zu ſpäteren Anfügungen oder Fortlaſſungen hergiebt, während es anderer Seits ſelber einzelne ſchon vorher bis zu einer gewiſſen Kunſthöhe ausgeſtaltete Sagen als beſondere Seiten in das neue zuſammenfaſſende Ganze einreiht.

ββ) Wenden wir uns nun zweitens auf die Art und Weiſe hin, in welcher die epiſche Poeſie den Fortgang und Verlauf der Ereigniſſe zu motiviren befugt ſeyn kann, ſo darf ſie den Grund deſſen, was geſchieht, weder nur aus der ſubjektiven Stimmung noch aus der bloßen Individualität des Charakters entnehmen, und dadurch das eigentliche Gebiet des Lyriſchen und Dramatiſchen betreten, ſondern muß ſich auch in dieſer Rückſicht an die Form der Objektivität halten, welche den epiſchen Grundtypus ausmacht. Auf der einen Seite nämlich ſahen wir bereits mehrfach, daß die äußeren Umſtände für die erzählende Darſtellung von nicht minderer Gewichtigkeit wären als die Beſtimmungen vom Innern des Charakters aus. Denn im Epos ſtehen Charakter und Nothwendigkeit des Aeußerlichen als gleich ſtark nebeneinander, und das epiſche Individuum kann deshalb den äußeren Umſtänden, ohne Schaden für ſeine poetiſche Individualität, nachzugeben ſcheinen, und in ſeinem Handeln das Reſultat der Verhältniſſe ſeyn, ſo daß dieſe dadurch als das Mächtige an die Stelle des im Drama ausſchließlich wirkenden Charakters treten. In der Odyſſee vornehmlich iſt der Fortgang der Ereigniſſe faſt durchweg in dieſer

Weiſe motivirt. Ebenſo in den Abentheuern des Arioſt und ſonſtigen Epopoeen, welche einen mittelaltrigen Stoff beſingen. Auch der Götterbefehl, welcher den Aeneas zum Gründer Rom's beſtimmt, ſo wie die mannigfaltigen Vorfälle, welche die Ausführung in's Weite hinausſchieben, würden eine ſchlechthin undramatiſche Motivirungsart ſeyn. Der ähnliche Fall tritt in Taſſo's befreitem Jeruſalem ein, wo ſich außer der tapferen Gegenwehr der Sarazenen noch vielfache Naturereigniſſe dem Zwecke des chriſtlichen Heers entgegenſtellen. Und ſolcher Beiſpiele ließen ſich viele faſt aus allen berühmten Epopöen anführen. Denn ſolche Stoffe gerade, in welchen dieſe Darſtellungsweiſe möglich und nothwendig wird, hat der epiſche Dichter auszuwählen.

Daſſelbige findet da ſtatt, wo ſich das Reſultat aus dem wirklichen Entſchluß der Individuen ergeben ſoll. Auch hier nämlich muß nicht dasjenige herausgenommen und ausgeſprochen werden, was der Charakter im dramatiſchen Sinne des Worts, ſeinem Zwecke und der individuellen Leidenſchaft nach, die ihn einſeitig beſeelt, aus den Umſtänden und Verhältniſſen macht, um ſeinen Charakter ſowohl gegen dieß Aeußere als auch gegen andere Individuen zu behaupten, ſondern das epiſche Individuum ſchließt dieß reine Handeln nach ſeinem ſubjektiven Charakter, ſowie den Erguß bloß ſubjektiver Stimmungen und zufälliger Gefühle aus, und hält ſich umgekehrt einer Seits an die Umſtände und deren Realität, ſowie anderer Seits das, wodurch es bewegt wird, das An und für ſich Gültige, Allgemeine, Sittliche u. ſ. w. ſeyn muß. Homer beſonders giebt hierüber zu unerſchöpflichen Betrachtungen Anlaß. Die Klagen z. B. der Hekuba über Hektor's, des Achilles über Patroklus, Tod, welche dem Inhalte nach ganz lyriſch behandelt ſeyn könnten, gehn dennoch nicht aus dem epiſchen Tone heraus, und ebenſowenig fällt Homer in Situationen, die ſich für dramatiſche Darſtellung eignen würden, wie z. B. der Streit des Aga-

memnon und Achill im Rathe der Fürſten, oder der Abſchied Hektor's und Andromache's, irgend in den dramatiſchen Styl. Nehmen wir z. B. die letztere Scene, ſo gehört ſie zum Schönſten, was die epiſche Poeſie irgend zu geben im Stande iſt. Selbſt in Schiller's Wechſelgeſang der Amalie und des Karl in den Räubern, wo derſelbe Gegenſtand ganz lyriſch behandelt ſeyn ſoll, klingt noch ein epiſcher Ton aus der Iliade nach. Zu welch epiſcher Wirkung aber beſchreibt Homer im ſechſten Buch der Iliade, wie Hektor Andromache im Hauſe vergeblich aufſucht, und ſie dann erſt auf dem Wege am ſkäiſchen Thore findet, wie ſie ihm entgegeneilt, neben ihn tritt, und zu ihm, der mit ſtillem Lächeln ſein Knäblein auf dem Arme der Wärterinn anblickt, ſagt: „Wunderbarer, verderben wird dich dein Muth, und du erbarmſt dich weder des unmündigen Knaben, noch meiner, der Unglücklichen, die bald Wittwe ſeyn wird von dir; denn bald tödten werden dich die Achaeer, zuſammt einſtürmend: mir aber wäre es beſſer, habe ich dich verloren, unter die Erde zu gehn. Nicht bleibt mir ein anderer Troſt, wenn auch du dem Schickſal erlegen, als Leiden! Weder den Vater habe ich mehr noch die hohe Mutter". Und nun erzählt ſie weitläufig den Hergang von ihres Vaters und der ſieben Brüder Tode, die ihr alle Achilles erſchlug; von der Mutter Gefangenſchaft, Auslöſung und Ende. Dann erſt wendet ſie ſich wieder mit eindringlicher Bitte zu Hektor, der ihr nun Vater und Mutter iſt, Bruder und blühender Gatte, und fleht ihn an, auf dem Thurme zu bleiben, und nicht den Knaben zur Waiſe, und ſie, die Gattinn, zur Wittwe zu machen. Ganz in der ähnlichen Art antwortet ihr Hektor: „Auch ich um dieß alles bin ich beſorgt, o Weib, aber zu ſehr ſcheue ich die Troer, wenn ich hier, als ein Feiger, die Schlacht vermiede; auch nicht die Wallung des Augenblicks treibt mich, da ich gewohnt bin, immer tapfer zu ſeyn, und unter den vorderſten Troern zu kämpfen, ſchirmend zugleich den hohen Ruhm des Vaters und den meinen. Wohl zwar weiß ich es

in Sinn und Gemüth, kommen werde der Tag, an welchem das heilige Ilium fällt, und Priamus und das Volk des lanzenkundigen Königs. Aber nicht um der Troer Leid ſorg' ich ſoviel, noch um Hekuba's ſelber und des Priamus, noch der leiblichen Brüder, die in den Staub fallen werden unter den Feinden, als um dich, wenn dich Weinende ein erzumſchienter Achaeer wegführt, den Tag dir der Freiheit raubend, und du in Argos an dem Rocken einer anderen ſpinnſt, oder mühſam Waſſer trägſt, widerwillig, aber die mächtige Nothwendigkeit über dir liegt, und dann wohl einer ſagt, dich ſehend, die Weinende: dieß iſt Hektor's Weib, des tapferſten Kämpfers unter den Troern, als um Ilium geſtritten ward. So ſpricht vielleicht irgend wer, und dich wird dann das Weh befallen, daß du ſolch eines Mannes entbehrſt, der von dir die Knechtſchaft abwehrte. Mich aber möge die Erde verbergen, ehe ich von deinem Geſchrei und deinem Wegführen höre." Was Hektor hier ſagt, iſt empfindungsreich, rührend, doch nicht in lyriſcher Weiſe nur oder in dramatiſcher, ſondern epiſch, weil das Bild der Leiden, welches er entwirft, und das ihm ſelber wehe thut, einer Seits die Umſtände, das rein Objektive darſtellt, während anderer Seits das, was ihn treibt und bewegt, nicht als perſönliches Wollen, als ſubjektiver Entſchluß erſcheint, ſondern als eine Nothwendigkeit, die gleichſam nicht ſein eigener Zweck und Wille iſt. Von ähnlich epiſcher Rührung ſind auch die Bitten, mit welchen Beſiegte in umſtändlichen Angaben und mit Gründen die ſiegenden Helden um ihr Leben anflehen; denn eine Bewegung des Gemüths, die nur aus den Umſtänden herfließt, und nur durch Motive der objektiven Verhältniſſe und Situationen zu rühren unternimmt, iſt nicht dramatiſch, obſchon neuere Tragiker ſich hin und wieder auch dieſer Wirkungsart bedient haben. Die Scene auf dem Schlachtfelde z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans zwiſchen dem engliſchen Ritter Montgomery und Johanne (Akt II. Sc. 6.) iſt, wie ſchon andere richtig bemerkt ha-

ben, mehr epiſch als dramatiſch. Den Ritter verläßt in der Stunde der Gefahr ſein ganzer Muth, und dennoch vermag er, gedrängt von dem ergrimmten Talbot, der die Feigheit mit dem Tode ſtraft, und der Jungfrau, welche auch die Tapferſten beſiegt, nicht die Flucht zu ergreifen.

O, (ruft er aus) wär ich nimmer über Meer hieher geſchifft,
Ich Unglückſel'ger! Eitler Wahn bethörte mich,
Wohlfeilen Ruhm zu ſuchen in dem Frankenkrieg,
Und jetzo führt mich das verderbliche Geſchick
In dieſe blut'ge Mordſchlacht. — Wär' ich weit von hier
Daheim noch an der Savern' blühendem Geſtad
Im ſichern Vaterhauſe, wo die Mutter mir
In Gram zurückblieb und die zarte ſüße Braut.

Dieß ſind unmännliche Aeußerungen, welche die ganze Figur des Ritters weder für das eigentliche Epos noch für die Tragödie paſſend machen, ſondern ſie mehr in die Komödie verweiſen. Als nun Johanna mit dem Ausruf:

Du biſt des Todes! Eine britt'ſche Mutter zeugte dich!

auf ihn zuſchreitet, wirft er Schwert und Schild fort, und fleht zu ihren Füßen um ſein Leben. Die Gründe ſodann, welche er, um ſie zu bewegen, weitläufig ausführt: ſeine Wehrloſigkeit; der Reichthum des Vaters, der ihn mit Golde auslöſen werde; die Milde des Geſchlechts, zu welchem Johanna als Jungfrau gehöre; die Liebe der ſüßen Braut, die weinend daheim der Wiederkehr des Geliebten harre; die jammervollen Aeltern, die er zu Haus verlaſſen; das ſchwere Schickſal, in der Fremde unbeweint zu ſterben, — alle dieſe Motive betreffen einer Seits an ſich ſelber ſchon objektive Verhältniſſe, die Werth und Gültigkeit haben, anderer Seits iſt die ruhige Expoſition derſelben epiſcher Art. In der gleichen Weiſe motivirt der Dichter den Umſtand, daß Johanna ihn anhören muß, äußerlich durch die Wehrloſigkeit des Bittenden, während ſie ihn doch dramatiſch genommen

gleich beim erſten Anblick ohne Zögern tödten müßte, da ſie als unrührbare Feindinn aller Engländer auftritt, und dieſen verderbenbringenden Haß mit großer Rhetorik ausſpricht und dadurch rechtfertigt, daß ſie dem Geiſterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet ſey,

Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das ihr
Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegenſchickt.

Käme es ihr nur darauf an, daß Montgomery nicht unbewaffnet ſterben ſolle, ſo hätte er, da ſie ihn ſo lange ſchon angehört hat, das beſte Mittel am Leben zu bleiben in ſeinen Händen: er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen. Doch auf ihre Aufforderung, mit ihr, der ſelber Sterblichen, um des Lebens ſüße Beute zu kämpfen, faßt er das Schwerdt wieder und fällt von ihrem Arm. Dieſer Fortgang der Scene, ohne die breiten epiſchen Explikationen würde ſich beſſer ſchon für das Drama eignen.

$\gamma\gamma$) Im Allgemeinen nun drittens können wir die Art des poetiſchen Verlaufs epiſcher Begebniſſe, ſowohl in Bezug auf die äußere Breite, zu welcher die nähere Veranſchaulichung nöthigt, als auch in Rückſicht auf das Vorſchreiten zu dem Endreſultat der Handlung, beſonders der dramatiſchen Poeſie gegenüber, ſo charakteriſiren, daß die epiſche Darſtellung nicht nur überhaupt beim Ausmalen der objektiven Realität und inneren Zuſtände verweilt, ſondern außerdem der endlichen Auflöſung Hemmungen entgegenſtellt. Hiedurch vornehmlich leitet ſie von der Durchführung des Hauptzweckes, deſſen konſequent ſich fortentwickelnden Kampf der dramatiſche Dichter nie darf aus den Augen verlieren, nach vielen Seiten hin ab, und erhält damit eben die Gelegenheit, uns die Totalität einer Welt von Zuſtänden vor Augen zu bringen, welche ſonſt nicht zur Sprache kommen könnte. Mit ſolch einem Hemmniß überhaupt z. B. beginnt die Iliade, inſofern Homer gleich von der tödtlichen Krankheit erzählt, welche Apollo

im Lager der Griechen hat ausbrechen laſſen, und daran nun den Streit des Achill und Agamemnon knüpft. Dieſer Zorn iſt das zweite Hemmniß. Mehr noch iſt in der Odyſſee jedes Abentheuer, das Ulyſſes beſtehn muß, eine Verzögerung der Heimkehr. Beſonders aber dienen die Epiſoden zur Unterbrechung des unmittelbaren Fortgangs, und ſind größtentheils hemmender Art. So z. B. der Schiffbruch des Aeneas, die Liebe zur Dido, das Auftreten der Armide bei Virgil und Taſſo, ſo wie in dem romantiſchen Epos überhaupt die vielen ſelbſtſtändigen Liebesabentheuer der einzelnen Helden, welche bei Arioſto ſogar zu einer ſo bunten Mannigfaltigkeit ſich anhäufen und durcheinander ſchlingen, daß dadurch der Kampf der Chriſten und Sarazenen ganz verdeckt wird. In Dante's göttlicher Komödie treten zwar keine ausdrücklichen Hinderniſſe für den Fortgang ein, aber hier liegt das epiſch langſame Vorſchreiten Theils überhaupt in der überall ſich aufhaltenden Schilderung, Theils in den vielen kleinen epiſodiſchen Geſchichten und Beſprechungen mit einzelnen Verdammten u. ſ. f., von denen der Dichter einen genaueren Bericht erſtattet.

In dieſer Rückſicht iſt es nun aber vor Allem nothwendig, daß dergleichen Hinderniſſe, welche ſich dem zum Ziele voreilenden Gange in den Weg legen, ſich nicht als bloße zu äußeren Zwecken angewendete Mittel zu erkennen geben. Denn wie ſchon der allgemeine Zuſtand, auf deſſen Boden die epiſche Welt ſich bewegt, nur dann wahrhaft poetiſch iſt, wenn er ſich von ſelber gemacht zu haben ſcheint, ſo muß auch der ganze Verlauf durch die Umſtände und das urſprüngliche Schickſal um ſo mehr wie von ſelber entſtehen, ohne daß man dabei die ſubjektiven Abſichten des Dichters herausmerkt, jemehr gerade die Form der Objektivität, ſowohl nach Seiten der realen Erſcheinung als auch in Betreff auf das Subſtantielle des Gehalts, dem Ganzen wie den einzelnen Theilen den Anſpruch zutheilt, durch ſich und für ſich ſelber da zu ſeyn. Steht aber eine leitende Götterwelt an der

Spitze, deren Hand die Begebniſſe lenkt, ſo iſt beſonders in dieſem Falle wieder für den Dichter ſelbſt ein noch friſcher lebendiger Götterglaube nöthig, da es meiſtens die Götter ſind, durch welche dergleichen Hinderniſſe hervorgerufen werden, ſo daß nun alſo, wo dieſe Mächte nur als lebloſe Maſchinerie gehandhabt ſind, auch das, was von ihnen ausgeht, zu einem abſichtlichen bloßen Machwerk des Dichters herabſinken muß.

γ) Nachdem wir nun die Totalität der Gegenſtände kurz berührt haben, welche das Epos durch Verwebung einer beſonderen Begebenheit mit einem allgemeinen nationalen Weltzuſtande entfalten kann, und ſodann zur Entwickelungsweiſe im Verlauf der Ereigniſſe fortgegangen ſind, fragt es ſich drittens nur noch nach der Einheit und Abrundung des epiſchen Werks.

$\alpha\alpha$) Dieß iſt ein Punkt, der, wie ich früher bereits andeutete, jetzt um ſo wichtiger iſt, als man neuerdings der Vorſtellung hat Raum geben wollen, man könne ein Epos ſich beliebig enden laſſen, oder es fortſingen wie man wolle. Obſchon dieſe Anſicht von geiſtvollen und gelehrten Männern, wie z. B. von F. A. Wolf verfochten worden iſt, ſo bleibt ſie dennoch nicht weniger roh und barbariſch, da ſie in der That nichts Anderes als den ſchönſten epiſchen Gedichten den eigentlichen Charakter von Kunſtwerken abſprechen heißt. Denn nur dadurch, daß ein Epos eine total in ſich beſchloſſene und hiermit erſt ſelbſtſtändige Welt ſchildert, iſt es überhaupt ein Werk der freien Kunſt, im Unterſchiede der Theils zerſtreuten, Theils in einem endloſen Verlaufe von Abhängigkeiten, Urſachen, Wirkungen und Folgen ſich fortziehenden Wirklichkeit. Freilich kann man ſoviel zugeben, daß für das eigentliche, urſprüngliche Epos die rein aeſthetiſche Beurtheilung des Planes und der Organiſation der Theile, der Stellung und Fülle der Epiſoden, der Art der Gleichniſſe u. ſ. f. nicht die Hauptſache ſey, indem hier mehr als in der ſpäteren Lyrik und kunſtreichen dramatiſchen Ausbildung die Weltanſchauung, der Götterglaube, überhaupt das Gehaltvolle ſolcher

Volksbibeln als die überwiegende Seite muß angeſprochen werden. Deſſenungeachtet aber dürfen auch dieſe nationalen Grundbücher, wie der Ramajana, die Iliade und Odyſſee und ſelbſt das Lied von den Nibelungen, darüber nicht dasjenige verlieren ſollen, was allein in Rückſicht auf Schönheit und Kunſt ihnen die Würde und Freiheit von Kunſtwerken geben kann, daß ſie uns nämlich ein abgerundetes Ganze von Handlung vor die Anſchauung bringen. Es iſt daher weſentlich nur darum zu thun, die begriffsmäßige Art dieſer Abgeſchloſſenheit aufzufinden.

ββ) „Einheit" ſo ganz im Allgemeinen genommen iſt auch für die Tragödie ein trivial gewordenes Wort, das zu vielen Mißbräuchen verleiten kann. Denn jede Begebenheit geht in ihren Veranlaſſungen und Folgen in's Unendliche fort, und leitet ſich nach Seiten der Vergangenheit wie der Zukunft ganz ebenſo unberechenbar an einer Kette von beſonderen Umſtänden und Thaten weiter, als es ſich nicht beſtimmen läßt, was alles von Zuſtänden und ſonſtigen Einzelheiten darein eintreten und als damit zuſammenhängend angeſehen werden ſoll. Nimmt man nur auf dieſe Reihenfolge Rückſicht, dann freilich läßt ſich ein Epos nach rückwärts und vorwärts immer fortſingen, und giebt außerdem zu Einſchiebſeln die ſtets offenſtehende Gelegenheit. Solche Reihenfolge aber macht gerade das Proſaiſche aus. Um ein Beiſpiel anzuführen, ſo haben die cykliſchen Dichter bei den Griechen den ganzen Umkreis des trojaniſchen Krieges beſungen, und deshalb da fortgefahren, wo Homer aufhört, und vom Ei der Leda wieder angefangen, doch eben um deswegen ſchon ſind ſie, den homeriſchen Gedichten gegenüber, proſaiſcher geworden. Ebenſowenig, wie ich bereits oben ſagte, kann ein Individuum als ſolches den alleinigen Mittelpunkt abgeben, weil von dieſem die mannigfaltigſten Ereigniſſe ausgehn, und demſelben begegnen können, ohne untereinander irgend als Begebenheiten in Zuſammenhang zu ſtehn. Wir haben uns daher nach einer anderen Art der Einheit umzublicken. In dieſer Hin=

ſicht müſſen wir kurz den Unterſchied zwiſchen einem bloßen Geſchehen und zwiſchen einer beſtimmten Handlung, welche epiſch erzählt die Form der Begebenheit annimmt, feſtſtellen. Ein bloßes Geſchehen iſt ſchon die Außenſeite und Realität jedes menſchlichen Thuns zu nennen, ohne daß darin die Ausführung eines beſonderen Zweckes zu liegen braucht, überhaupt jede äußere Veränderung in der Geſtalt und Erſcheinung deſſen, was da iſt. Wenn der Blitz einen Menſchen erſchlägt, ſo iſt dieß ein bloßes Geſchehen, ein äußerer Vorfall; in der Eroberung einer feindlichen Stadt aber liegt mehr, die Erfüllung nämlich eines beabſichtigten Zweckes. Solch ein in ſich ſelbſt beſtimmter Zweck nun, wie die Befreiung des heiligen Landes von dem Joche der Sarazenen und Heiden, oder beſſer noch die Befriedigung eines beſonderen Triebes, wie z. B. der Zorn des Achilles, muß in Geſtalt epiſcher Begebenheit die zuſammenhaltende Einheit der Epopoee bilden, inſofern nur das vom Dichter erzählt wird, was von dieſem ſelbſtbewußten Zwecke oder dem beſtimmten Triebe die eigene Wirkung iſt, und ſich deshalb mit ihm zu einer in ſich geſchloſſenen Einheit abrundet. Handeln und ſich durchſetzen aber kann nur der Menſch, ſo daß von dieſer Seite her das mit dem Zweck und Trieb verwachſene Individuum an der Spitze ſteht. Tritt nun ferner die Handlung und Befriedigung des ganzen Heldencharakters, aus welchem Zweck und Trieb herfließen, nur unter ganz beſtimmten Situationen und Veranlaſſungen heraus, welche zu einem weiten Zuſammenhange rückwärts auseinandergehn, und hat die Ausführung des Zweckes wiederum nach vorwärts mancherlei Folgen, ſo ergeben ſich hieraus allerdings für die beſtimmte Handlung einer Seits mannigfaltige Vorausſetzungen, und anderer Seits vielfache Nachwirkungen, welche aber mit der Beſtimmtheit gerade dieſes dargeſtellten Zweckes in keinem näheren poetiſchen Zuſammenhange ſtehn. In dieſem Sinne hat z. B. der Zorn des Achilles auf den Raub der Helena oder das Urtheil des Paris, obſchon das Eine

dem Anderen als Vorausſetzung vorangegangen war, ebenſowenig Bezug, als auf die wirkliche Eroberung Troja's. Wenn daher behauptet wird, die Iliade habe weder einen nothwendigen Anfang noch den gehörigen Schluß, ſo liegt hierin nur der Mangel an der beſtimmten Einſicht, daß es der Zorn des Achilles ſey, der in der Iliade beſungen werden, und deshalb den Einheitspunkt liefern ſolle. Faßt man dagegen die Geſtalt des Achilles feſt in's Auge, und ſtellt ſie in ihrem durch Agamemnon aufgeregten Zorne als den Zuſammenhalt des Ganzen auf, ſo iſt Anfang und Ende nicht ſchöner zu erfinden. Denn die unmittelbare Veranlaſſung dieſes Zorns macht, wie ich ſchon ſagte, den Beginn, während die Folgen deſſelben in dem weiteren Verlauf enthalten ſind. Hiegegen hat ſich zwar die Meinung geltend zu machen verſucht, daß dann die letzten Geſänge unnütz ſeyen, und ebenſogut hätten fortbleiben mögen. Dieſe Anſicht aber erweiſt ſich dem Gedichte gegenüber als durchaus unhaltbar, denn wie das Verweilen bei den Schiffen und Abſtehen vom Kampf bei Achilles ſelbſt nur eine Folge iſt ſeines unwilligen Zornes, und ſich an dieſe Thatloſigkeit der bald errungene Vortheil der Troer über das Heer der Griechen, ſowie der Kampf und Tod des Patroklus knüpft, ſo iſt auch mit dieſem Fall ſeines tapferen Freundes die Klage und Rache des edlen Achilles und ſein Sieg über Hektor eng verbunden. Glaubt man aber, mit dem Tode ſchon ſey alles aus, und jetzt könne man weglaufen, ſo bezeugt dieß nichts, als eine Rohheit der Vorſtellung. Mit dem Tode iſt nur die Natur fertig, nicht der Menſch, nicht die Sitte und Sittlichkeit, welche für die gefallenen Helden die Ehre der Beſtattung fordert. So fügen ſich allem Bisherigen die Spiele an Patroklus Grabe, die erſchütternden Bitten des Priamus, die Verſöhnung des Achilles, der dem Vater den Leichnam des Sohns zurückgiebt, damit auch dieſem die Ehre der Todten nicht fehle, zum ſchönſten Abſchluſſe befriedigend an.

$\gamma\gamma$) Indem wir nun aber eine beſtimmte aus bewußten Zwecken oder Heldentrieben hervorgegangene individuelle Handlung in der angeführten Weiſe zu dem machen wollen, worin das epiſche Ganze die Haltpunkte für ſeinen Zuſammenhang und ſeine Abrundung finden ſoll, ſo kann es ſcheinen, daß wir dadurch die epiſche Einheit allzunahe gegen die dramatiſche hinrücken. Denn auch im Drama macht eine aus ſelbſtbewußtem Zweck und Charakter entſprungne beſondere Handlung und deren Konflickt den Mittelpunkt aus. Um deshalb nicht beide Dichtarten, die epiſche und dramatiſche, wenn auch nur ſcheinbar zu verwechſeln, will ich ausdrücklich noch einmal auf das wieder zurückweiſen, was ich früher ſchon über den Unterſchied von Handlung und Begebenheit geſagt habe. Außerdem beſchränkt ſich das epiſche Intereſſe nicht nur auf diejenigen Charaktere, Zwecke und Situationen, welche in der beſonderen Handlung als ſolcher, deren Verlauf das Epos erzählt, begründet ſind, ſondern dieſe Handlung findet den weiteren Anlaß zu ihrer Kolliſion und Löſung ſowie ihren ganzen Vorgang nur innerhalb einer nationalen Geſammtheit und deren ſubſtantiellen Totalität, welche nun auch ihrerſeits das volle Recht hat, eine Mannigfaltigkeit von Charakteren, Zuſtänden und Ereigniſſen mit in die Darſtellung hineintreten zu laſſen. In dieſer Rückſicht liegt die Abrundung und Ausgeſtaltung des Epos nicht nur in dem beſonderen Inhalt der beſtimmten Handlung, ſondern ebenſoſehr in der Totalität der Weltanſchauung, deren objektive Wirklichkeit ſie zu ſchildern unternimmt, und die epiſche Einheit iſt in der That erſt dann vollendet, wenn die beſondere Handlung einer Seits für ſich beſchloſſen, anderer Seits aber in ihrem Verlaufe auch die in ſich totale Welt, in deren Geſammtkreis ſie ſich bewegt, in voller Totalität zur Anſchauung gebracht iſt, und beide Hauptſphären dennoch in lebendiger Vermittelung und ungeſtörter Einheit bleiben.

Dieß ſind die weſentlichſten Beſtimmungen, welche ſich in der Kürze in Betreff auf das eigentliche Epos hinſtellen laſſen.

Dieſelbe Form der Objektivität nun aber iſt auf andere Gegenſtände angewendet worden, deren Gehalt nicht die wahre Bedeutung echter Objektivität in ſich trägt. Mit dergleichen Nebenarten kann man den Theoretiker in Verlegenheit ſetzen, wenn von ihm verlangt wird, er ſolle Eintheilungen machen, worein alle Gedichte, — und Gedicht ſey auch alles das, was dieſen Halbarten zuzurechnen iſt — ohne Unterſchied paßten. In eine wahrhafte Eintheilung jedoch kann nur das Platz gewinnen, was einer Begriffsbeſtimmung gemäß iſt; was ſich dagegen unvollkommen an Inhalt oder an Form oder an Beiden zugleich erweiſt, läßt ſich, weil es eben nicht iſt, wie es ſeyn ſoll, nur ſchlecht unter den Begriff, d. h. unter die Beſtimmung bringen, wie die Sache ſeyn ſoll, und der Wahrheit nach wirklich iſt. Von dergleichen untergeordneten Nebenzweigen des eigentlich Epiſchen will ich deshalb zum Schluſſe nur noch Anhangsweiſe Einiges beifügen.

Vor allem gehört hieher die Idylle in dem modernen Sinne des Worts, in welchem ſie von allen tieferen allgemeinen Intereſſen des geiſtigen und ſittlichen Lebens abſieht, und den Menſchen in ſeiner Unſchuld darſtellt. Unſchuldig leben heißt hier aber nur: von Nichts wiſſen, als von Eſſen und Trinken, und zwar von ſehr einfachen Speiſen und Getränken, zum Exempel von Ziegenmilch, Schafmilch und zur Noth höchſtens von Kuhmilch, von Kräutern, Wurzeln, Eicheln, Obſt, Käſe aus Milch, — Brodt, glaube ich, iſt ſchon nicht mehr recht idylliſch, — doch muß Fleiſch ſchon eher erlaubt ſeyn, denn ganz werden die idylliſchen Schäfer und Schäferinnen ihr Vieh doch nicht den Göttern haben opfern wollen. Ihre Beſchäftigung nun beſteht darin, dieſem lieben Vieh mit dem treuen Hunde den ganzen lieben Tag lang aufzupaſſen, für Speiſe und Trank zu ſorgen, und nebenher mit ſo vieler Sentimentalität als möglich ſolche Empfindungen zu hegen und zu pflegen, welche dieſen Zuſtand der Ruhe und Zufriedenheit nicht ſtören, d. h. in ihrer Art fromm

und zahm zu ſeyn, auf der Schalmey, der Rohrpfeife u. ſ. f. zu blaſen, oder ſich etwas vorzuſingen und vornehmlich einander in größter Zartheit und Unſchuld lieb zu haben. — Die Griechen dagegen hatten in ihren plaſtiſchen Darſtellungen eine luſtigere Welt, das Gefolge des Bacchus, Satyrn, Faunen, welche, harmlos um einen Gott bemüht, die thieriſche Natur in einer ganz anderen Lebendigkeit und Wahrheit zu menſchlichem Frohſinn ſteigern, als jene prätenſiöſe Unſchuld, Frömmigkeit und Leerheit. Derſelbe Kern lebendiger Anſchauung bei friſchen Vorbildern nationaler Zuſtände läßt ſich auch noch in den griechiſchen Bukolikern, in Theokrit z. B. erkennen, ſey es nun, daß er ſich bei wirklichen Situationen des Fiſcher- und Hirtenlebens verweilt, oder die Ausdrucksweiſe dieſer oder ähnlicher Kreiſe auch auf weitere Gegenſtände überträgt, und dergleichen Lebensbilder nun entweder epiſch ſchildert, oder in lyriſcher und äußerlich dramatiſcher Form behandelt. Kahler ſchon iſt Virgil in ſeinen Eclogen, am langweiligſten aber Geßner, ſo daß ihn wohl niemand heutigen Tags mehr lieſt, und es nur zu verwundern iſt, daß die Franzoſen jemals ſoviel Geſchmack an ihm gefunden haben, daß ſie ihn für den höchſten deutſchen Dichter halten konnten. Doch mag wohl einer Seits ihre Empfindſamkeit, welche das Gewühl und die Verwickelungen des Lebens floh, und dennoch irgend eine Bewegung verlangte, anderer Seits die vollkommene Ausleerung von allen wahren Intereſſen, ſo daß die ſonſtigen ſtörenden Verhältniſſe unſerer Bildung nicht eintraten, das Ihrige zu dieſer Vorliebe beigetragen haben.

Nach einer anderen Seite laſſen ſich zu dieſen Zwitterarten die halb beſchreibenden, halb lyriſchen Gedichte zählen, wie ſie bei den Engländern beliebt waren, und hauptſächlich die Natur, die Jahreszeiten u. ſ. f. zum Gegenſtand nehmen. Auch die mannigfaltigen Lehrgedichte, Kompendien der Phyſik, Aſtronomie, Medicin, des Schachſpiels, der Fiſcherei, Jagd, Kunſt zu lieben mit proſaiſchem Inhalt in dichteriſch verzierender Einfaſſung, wie

ſie ſchon in der ſpäteren griechiſchen Poeſie und dann bei den Römern, und neuerdings vornehmlich bei den Franzoſen ſehr kunſtreich ſind ausgearbeitet worden, gehören in dieſes Bereich. Sie können gleichfalls, des epiſchen allgemeinen Tones ungeachtet, leicht in die lyriſche Behandlung herübergezogen werden.

Poetiſcher freilich, doch ohne feſten Gattungsunterſchied, ſind die Romanzen und Balladen, Produkte des Mittelalters und der modernen Zeit, dem Inhalte nach zum Theil epiſch, der Behandlung nach dagegen meiſt lyriſch, ſo daß man ſie bald der einen bald der anderen Gattung zurechnen möchte.

Ganz anders verhält es ſich dagegen mit dem Roman, der modernen bürgerlichen Epopöe. Hier tritt einer Seits der Reichthum und die Vielſeitigkeit der Intereſſen, Zuſtände, Charaktere, Lebensverhältniſſe, der breite Hintergrund einer totalen Welt, ſowie die epiſche Darſtellung von Begebenheiten vollſtändig wieder ein. Was jedoch fehlt, iſt der urſprünglich poetiſche Weltzuſtand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne ſetzt eine bereits zur Proſa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er ſodann in ſeinem Kreiſe, ſowohl in Rückſicht auf die Lebendigkeit der Begebniſſe, als auch in Betreff der Individuen und ihres Schickſals, der Poeſie, ſoweit es bei dieſer Vorausſetzung möglich iſt, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichſten und für den Roman paſſendſten Kolliſionen iſt deshalb der Konflikt zwiſchen der Poeſie des Herzens und der entgegenſtehenden Proſa der Verhältniſſe, ſo wie dem Zufalle äußerer Umſtände; ein Zwieſpalt, der ſich entweder tragiſch und komiſch löſt, oder ſeine Erledigung darin findet, daß einer Seits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächſt widerſtrebenden Charaktere das Echte und Subſtantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältniſſen ſich ausſöhnen, und wirkſam in dieſelben eintreten, anderer Seits aber von dem, was ſie wirken und vollbringen, die proſaiſche Geſtalt abſtreifen, und dadurch eine der Schönheit und Kunſt

verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Proſa ſetzen. — Was die Darſtellung angeht, ſo fordert auch der eigentliche Roman wie das Epos die Totalität einer Welt- und Lebensanſchauung, deren vielſeitiger Stoff und Gehalt innerhalb der individuellen Begebenheit zum Vorſchein kommt, welche den Mittelpunkt für das Ganze abgiebt. In Bezug auf das Nähere jedoch der Auffaſſung und Ausführung muß dem Dichter hier um ſo mehr ein großer Spielraum geſtattet ſeyn, je weniger er es zu vermeiden vermag, auch die Proſa des wirklichen Lebens mit in ſeine Schilderungen hineinzuziehn, ohne dadurch ſelber im Proſaiſchen und Alltäglichen ſtehn zu bleiben.

3. Die Entwickelungsgeſchichte der epiſchen Poeſie.

Blicken wir auf die Art und Weiſe zurück, in welcher wir die übrigen Künſte betrachtet haben, ſo faßten wir die verſchiedenen Stufen des **bauenden** Kunſtgeiſtes von Hauſe aus in ihrer hiſtoriſchen Entwickelung der ſymboliſchen, klaſſiſchen und romantiſchen Architektur auf. Für die **Skulptur** dagegen ſtellten wir die mit dem Begriff dieſer **klaſſiſchen** Kunſt ſchlechthin zuſammenfallende griechiſche Skulptur als den eigentlichen Mittelpunkt hin, aus welchem wir die beſonderen Beſtimmungen entwickelten, ſo daß wir der ſpecielleren hiſtoriſchen Betrachtung nur eine geringe Ausdehnung zu geben nöthig hatten. Der ähnliche Fall trat in Anſehung ihres **romantiſchen** Kunſtcharakters für die **Malerei** ein, welche ſich jedoch dem Begriffe ihres Inhaltes und deſſen Darſtellungsform nach zu einer gleichmäßig wichtigen Entwickelung unterſchiedener Völker und Schulen auseinanderbreitet, ſo daß hier reichhaltigere hiſtoriſche Bemerkungen nothwendig wurden. Dieſelbe Forderung hätte ſich dann auch bei der **Muſik** geltend machen laſſen; da mir jedoch für die Geſchichte dieſer Kunſt ebenſoſehr brauchbare fremde Vorarbeiten als eine genauere eigene Bekanntſchaft abgingen, ſo blieb mir nichts übrig, als einzelne hiſtoriſche Andeutungen gelegentlich einzuſchalten.

Was nun unſeren jetzigen Gegenſtand, die epiſche Poeſie, betrifft, ſo geht es damit ohngefähr wie mit der Skulptur. Die Darſtellungsweiſe dieſer Kunſt verzweigt ſich zwar zu allerlei Arten und Nebenarten und dehnt ſich über viele Zeiten und Völker aus, in ihrer vollſtändigen Geſtalt jedoch haben wir ſie als das eigentliche Epos kennen lernen, und die kunſtgemäßeſte Wirklichkeit dieſer Gattung bei den Griechen gefunden. Denn das Epos hat überhaupt mit der Plaſtik der Skulptur und deren Objektivität, im Sinne ſowohl des ſubſtantiellen Gehalts als auch der Darſtellung in Form realer Erſcheinung, die meiſte innere Verwandtſchaft, ſo daß wir es nicht als zufällig anſehn dürfen, daß auch die epiſche Poeſie wie die Skulptur bei den Griechen gerade in dieſer urſprünglichen, nicht übertroffenen Vollendung hervorgetreten iſt. Dieſſeits und jenſeits nun aber dieſes Kulminationspunktes liegen noch Entwickelungsſtufen, welche nicht etwa untergeordneter und geringer Art, ſondern für das Epos nothwendig ſind, da der Kreis der Poeſie alle Nationen in ſich einſchließt, und das Epos gerade den ſubſtantiellen Kern des Volksgehaltes zur Anſchauung bringt, ſo daß hier die weltgeſchichtliche Entwickelung von größerer Wichtigkeit wird als in der Skulptur.

Wir können deshalb für die Geſammtheit der epiſchen Dichtkunſt und näher der Epopöe weſentlich die drei Hauptſtufen unterſcheiden, welche überhaupt den Entwickelungsgang der Kunſt ausmachen:

erſtens nämlich das orientaliſche Epos, das den ſymboliſchen Typus zu ſeinem Mittelpunkte hat;

zweitens das klaſſiſche Epos der Griechen und deſſen Nachbildung bei den Römern;

drittens endlich die reichhaltige und vielſeitige Entfaltung der epiſch-romantiſchen Poeſie innerhalb der chriſtlichen Völker, welche zunächſt jedoch in ihrem germaniſchen Heidenthum auftreten, während von der anderen Seite her, außerhalb der ei-

gentlich mittelaltrigen Rittergedichte, das Alterthum wieder in einem anderen Kreiſe Theils als allgemeines Bildungsmittel zur Reinigung des Geſchmacks und der Darſtellung, Theils direkter als Vorbild benutzt wird, bis ſich zuletzt der Roman an die Stelle des eigentlichen Epos ſetzt.

Gehen wir nun zur Erwähnung der einzelnen epiſchen Kunſtwerke über, ſo kann ich jedoch hier nur das Wichtigſte herausheben, und überhaupt dieſer ganzen Betrachtung nur den Raum und den Werth eines flüchtig ſkizzirenden Ueberblicks geben wollen.

a) Bei den Morgenländern iſt, wie wir ſchon ſahen, einer Seits die Dichtkunſt überhaupt urſprünglicher, weil ſie der ſubſtantiellen Weiſe der Anſchauung und dem Aufgehen des einzelnen Bewußtſeyns in das eine Ganze noch näher bleibt, ſo daß ſich andrer Seits, in Rückſicht auf die beſonderen Gattungen der Poeſie, das Subjekt nicht zu der Selbſtſtändigkeit des individuellen Charakters, der Zwecke und Kolliſionen herausarbeiten kann, welche für die echte Ausbildung der dramatiſchen Poeſie ſchlechthin erforderlich iſt. Das Weſentlichſte, was wir deshalb hier antreffen, beſchränkt ſich außer einer lieblichen, duftreichen und zierlichen oder zu dem einen unausſprechbaren Gott ſich erhebenden Lyrik, auf Gedichte, welche zur epiſchen Gattung gerechnet werden müſſen. Deſſenungeachtet begegnen wir eigentlichen Epopoeen nur bei den Indern und Perſern, doch bei dieſen nun auch in koloſſalem Maßſtabe.

α) Die Chineſen dagegen beſitzen kein nationales Epos. Denn der proſaiſche Grundzug ihrer Anſchauung, welche ſelbſt den früheſten Anfängen der Geſchichte die nüchterne Form einer proſaiſch geregelten hiſtoriſchen Wirklichkeit giebt, ſowie die für eigentliche Kunſtgeſtaltung unzugänglichen religiöſen Vorſtellungen ſetzen ſich dieſer höchſten epiſchen Gattung von Hauſe aus als unüberſteigbares Hinderniß in den Weg. Was wir aber als Erſatz reichlich ausgebildet finden, ſind ſpätere kleine Erzählungen und weitausgeſponnene Romane, welche uns durch die klare Anſchau-

lichkeit aller Situationen, und genaue Darlegung privater und öffentlicher Verhältniſſe, durch die Mannigfaltigkeit, Feinheit, ja häufig durch die reizende Zartheit beſonders der weiblichen Charaktere, ſowie durch die ganze Kunſt dieſer in ſich abgerundeten Werke in Erſtaunen bringen müſſen.

β) Eine völlig entgegengeſetzte Welt eröffnet ſich uns in den indiſchen Epopoeen. Schon die früheſten religiöſen Anſchauungen, nach dem Wenigen zu urtheilen, was bis jetzt aus den Veda's bekannt geworden iſt, enthalten einen fruchtbaren Keim für eine epiſch darſtellbare Mythologie, die ſich denn auch, verzweigt mit menſchlichen Heldenthaten, ſchon viele Jahrhunderte vor Chriſtus, — denn die chronologiſchen Angaben ſind noch ſehr ſchwankend, — zu wirklichen Epopoeen ausgebildet hat, welche jedoch halb noch auf dem rein religiöſen, und halb erſt auf dem Standpunkte freier Poeſie und Kunſt ſtehen. Beſonders die beiden berühmteſten dieſer Gedichte, der Ramajana und Maha-Bharata, legen uns die Weltanſchauung der Inder in der ganzen Pracht und Herrlichkeit, Verwirrung, phantaſtiſchen Unwahrheit und Zerfloſſenheit, und ebenſo umgekehrt in der ſchwelgenden Lieblichkeit und den individuellen feinen Zügen der Empfindung und des Gemüths dieſer geiſtigen Pflanzennaturen dar. Sagenhafte menſchliche Thaten erweitern ſich zu Handlungen der inkarnirten Götter, deren Thun nun unbeſtimmt zwiſchen göttlicher und menſchlicher Natur ſchwebt, und die individuelle Begrenztheit der Geſtalten und Thaten in's Maaßloſe auseinandertreibt; die ſubſtantiellen Grundlagen des Ganzen ſind von der Art, daß die abendländiſche Weltanſchauung, wenn ſie ſich nicht die höheren Forderungen der Freiheit und Sittlichkeit aufzugeben entſchließt, ſich darin weder zurecht finden, noch damit ſympathiſiren kann; die Einheit der beſonderen Theile iſt von großer Lockerheit, und die weitſchichtigſten Epiſoden treten mit Göttergeſchichten, Erzählungen von aſcetiſchen Bußübungen und der dadurch errungenen Macht, ausgeſponnenen Explikatio-

nen über philoſophiſche Lehren und Syſteme, ſowie mit ſonſtigem vielſeitigem Inhalt ſo ſehr aus dem Zuſammenhange des Ganzen heraus, daß man ſie hin und wieder als ſpätere Anfügung anſprechen muß; immer aber zeugt der Geiſt, dem dieſe großartigen Gedichte entſprungen ſind, von einer Phantaſie, welche nicht nur der proſaiſchen Ausbildung vorangegangen, ſondern überhaupt zu dem Verſtande proſaiſcher Beſonnenheit ſchlechthin unfähig iſt, und die Grundrichtungen des indiſchen Bewußtſeyns als eine an ſich totale Weltzuſammenfaſſung in urſprünglicher Poeſie zu geſtalten vermochte. Die ſpäteren Epen dagegen, welche im engeren Sinne des Worts *Purana's*, d. i. Gedichte der Vorzeit heißen, ſcheinen mehr in der ähnlichen Weiſe, die wir in den nachhomeriſchen kykliſchen Dichtern wiederfinden, alles was zum Mythenkreiſe eines beſtimmten Gottes gehört, proſaiſcher und trockner aneinanderzureihn, und von der Welt- und Götterentſtehung aus in weitem Verlauf bis zu den Genealogieen menſchlicher Helden und Fürſten herabzuſteigen. Zuletzt dann endlich verflüchtigt ſich auf der einen Seite der epiſche Kern der alten Mythen zu dem Duft und der künſtlichen Zierlichkeit der äußeren poetiſchen Form und Diktion, während auf der anderen Seite die ſich in Wundern träumeriſch ergehende Phantaſie zu einer Fabelweisheit wird, welche Moral und Lebensklugheit zu lehren zur vornehmlichſten Aufgabe erhält.

γ) In einem *dritten* Kreiſe der orientaliſch-epiſchen Dichtkunſt können wir die *Hebräer*, *Araber* und *Perſer* nebeneinanderſtellen.

αα) Die Erhabenheit der jüdiſchen Phantaſie hat zwar in ihrer Vorſtellung von der Schöpfung, in den Geſchichten der Erzväter, der Wanderſchaft durch die Wüſte, der Eroberung Kanaan's und in dem weiteren Verlauf nationaler Begebenheiten, bei der markigen Anſchaulichkeit und naturwahren Auffaſſung, viele Elemente urſprünglicher epiſcher Poeſie, doch waltet hier ſoſehr das *religiöſe* Intereſſe vor, daß es, ſtatt zu eigent-

lichen Epopoeen, Theils nur zu religiös poetiſcher Sagengeſchichte und Hiſtorie, Theils nur zu didaktiſch religiöſen Erzählungen kommt.

ββ) Von Hauſe aus aber poetiſcher Natur und von früh an wirkliche Dichter ſind die Araber. Schon die lyriſch erzählenden Heldenlieder, die Moallakat, welche zum Theil aus dem letzten Jahrhundert vor dem Propheten ſtammen, ſchildern bald in abgeriſſen ſpringender Kühnheit und prahlendem Ungeſtüm, bald in beſonnenerer Ruhe und ſanfter Weichheit die urſprünglichen Zuſtände der noch heidniſchen Araber; die Stammehre, die Gluth der Rache, die Gaſtfreundſchaft, Liebe, Luſt an Abentheuern, die Wohlthätigkeit, Trauer, Sehnſucht, in ungeſchwächter Kraft und in Zügen, welche an den romantiſchen Charakter der ſpaniſchen Ritterlichkeit erinnern können. Dieß zuerſt iſt im Orient eine wirkliche Poeſie, ohne Phantaſterei oder Proſa, ohne Mythologie, ohne Götter, Dämonen, Genien, Feen und das ſonſtige orientaliſche Weſen, ſondern mit gediegenen, ſelbſtſtändigen Geſtalten, und wenn auch ſeltſam, wunderlich und ſpielend in Bildern und Vergleichen, doch aber menſchlich real und feſt in ſich beſchloſſen. Die Anſchauung einer ähnlichen Heldenwelt geben uns auch noch die ſpäter geſammelten Gedichte der Hamaſa, ſowie des noch nicht edirten Divans der Hudſeiliten. Nach den weithin ausgedehnten erfolgreichen Eroberungen der muhamedaniſchen Araber verwiſcht ſich jedoch nach und nach dieſer urſprüngliche Heldencharakter, und macht in dem Verlauf der Jahrhunderte im Gebiete der epiſchen Poeſie Theils lehrreichen Fabeln und heitern Weisheitsſprüchen, Theils jenen mährchenhaften Erzählungen Platz, wie wir ſie in „Tauſend und eine Nacht" finden, oder jenen Abentheuereien, von denen uns Rückert durch ſeine Ueberſetzung der mit Wortklängen und Reimen, Sinn und Bedeutung gleich witzig und künſtlich ſpielenden Makamen des Hariri eine höchſt denkenswerthe Anſchauung verſchafft hat.

$\gamma\gamma$) Die Blüthe der **perſiſchen** Poeſie fällt umgekehrt in die Zeit ihrer ſchon zu einer neuen Bildung durch den Muhamedanismus umgewandelten Sprache und Nationalität. Doch begegnen wir hier gleich im Beginne dieſer ſchönſten Blüthezeit einem epiſchen Gedichte, das wenigſtens dem Stoffe nach in die fernſte Vergangenheit der altperſiſchen Sagen und Mythen zurückgreift, und ſeine Erzählung durch das heroiſche Zeitalter hindurch bis zu den letzten Tagen der Saſſaniden herüberführt. Dieß umfangreiche Werk iſt das aus dem Baſtanameh entſtandene **Shahnameh** des **Firduſi**, des Gärtnersſohnes aus Tus. Eine eigentliche Epopoee jedoch dürfen wir auch dieſes Gedicht nicht nennen, da es keine individuell umſchloſſene Handlung zum Mittelpunkte macht. Bei dem Wechſel der Jahrhunderte fehlt es an einem feſten Koſtüm in Rückſicht auf Zeit und Lokal, und beſonders die älteſten mythiſchen Geſtalten, und trüben verworrenen Traditionen ſchweben in einer phantaſtiſchen Welt, bei deren unbeſtimmteren Darſtellung wir oft nicht wiſſen, ob wir es mit Perſonen oder ganzen Stämmen zu thun haben, während dann auf der anderen Seite wieder wirkliche hiſtoriſche Figuren auftreten. Als Muhamedaner war der Dichter wohl freier in Handhabung ſeines Stoffes, doch gerade in dieſer Freiheit mangelt ihm das Feſte der individuellen Gebilde, das die urſprünglichen Heldenlieder der Araber auszeichnet, und bei dem weiten Abſtande von der längſtverſunkenen Sagenwelt geht ihm zugleich jener friſche Hauch unmittelbarer Lebendigkeit ab, der dem nationalen Epos ſchlechthin nothwendig iſt. — In dem weiteren Verfolge breitet ſich die epiſche Kunſt der Perſer Theils über **Liebesepopoeen** von großer Weiche und vieler Süßigkeit aus, durch welche **Niſami** vornehmlich ſich berühmt machte, Theils nimmt ſie in ihrer reichen Lebenserfahrung eine Wendung gegen das **Didaktiſche** hin, worin der weitgereiſte **Saadi** Meiſter war, und vertieft ſich endlich zu jener pantheiſtiſchen Myſtik, die **Dſchelaleddin Rumi**

in Geſchichten und Legendenartigen Erzählungen u. ſ. f. lehrt und empfiehlt.

Mit dieſen kurzen Andeutungen muß ich es hier genug ſeyn laſſen.

b) Die Poeſie der Griechen und Römer nun zweitens führt uns erſt in die wahrhaft epiſche Kunſtwelt ein.

α) Zu ſolchen Epopoeen gehören vor Allem diejenigen, welche ich ſchon oben an die Spitze ſtellte, die homeriſchen.

$\alpha\alpha$) Jedes dieſer Gedichte iſt, — was man auch ſagen mag, — in ſich ſo vollendet, ein ſo beſtimmtes, ſo feinſinniges Ganzes, daß gerade die Meinung, ſie ſeyen beide nur ſo von einzelnen Rhapſoden fortgeſungen und fortgeſetzt, für mich dieſen Werken nur das richtige Lob ertheilt, daß ſie in ihrem ganzen Tone der Darſtellung ſchlechthin national und ſachlich, und ſelbſt in ihren einzelnen Theilen ſo abgerundet ſeyen, daß jeder derſelben für ſich als ein Ganzes erſcheinen könne. — Wenn im Orient das Subſtantielle und Allgemeine der Anſchauung noch die Individualität der Charaktere und ihrer Zwecke und Begebenheiten ſymboliſch oder didaktiſch verzehrt, und dadurch auch die Gliederung und Einheit des Ganzen unbeſtimmter und loſer läßt, ſo finden wir die Welt dieſer Gedichte zum erſtenmale auf der ſchönen Schwebe zwiſchen den allgemeinen Lebensgrundlagen der Sittlichkeit in Familie, Staat und religiöſem Glauben, und der individuellen Beſonderheit des Charakters; in dem ſchönen Gleichgewicht zwiſchen Geiſt und Natur, zweckvoller Handlung und äußerem Geſchehen, nationaler Baſis der Unternehmungen, und einzelnen Abſichten und Thaten, und wenn auch die individuellen Helden in ihrer freien lebendigen Bewegung vorzuherrſchen ſcheinen, ſo iſt dieſe doch wieder durch die Beſtimmtheit der Zwecke und den Ernſt des Schickſals ſo ermäßigt, daß die ganze Darſtellung auch für uns noch als das Höchſte gelten muß, was wir im Kreiſe des Epos genießen und lieben können. Denn ſelbſt die Götter, welche dieſen urſprünglich menſchlichen, tapferen,

rechtlichen, edlen Helden widerſtreiten oder ihnen beiſtehn, müſſen wir ihrer Bedeutung nach anerkennen, und in der Geſtalt ihres Erſcheinens durch die volle Naivetät der ihre eigenen menſchlichen Göttergebilde ebenſo heiter wieder belächelnden Kunſt befriedigt ſeyn.

ββ) Die nachfolgenden kykliſchen Dichter jedoch treten aus dieſer echt epiſchen Darſtellung mehr und mehr hinaus, indem ſie auf der einen Seite die Totalität der nationalen Weltanſchauung mehr in deren beſondere Sphären und Richtungen zerlegen, und auf der anderen, ſtatt der poetiſchen Einheit und Abgeſchloſſenheit einer individuellen Handlung, mehr nur an der Vollſtändigkeit der Ereigniſſe vom Urſprung bis zum Ende der Begebenheit, oder an der Einheit der Perſon feſthalten, und die epiſche Poeſie in ſelbſt ſchon hiſtoriſcher Tendenz der Geſchichtsſchreibung der Logographen entgegenführen.

γγ) Die ſpätere epiſche Poeſie nach der Zeit Alexander's endlich wendet ſich Theils dem engeren bukoliſchen Kreiſe zu, Theils bringt ſie es nur zu mehr gelehrteren und künſtlichen als eigentlich poetiſchen Epopoeen, ſowie zu Lehrgedichten, welche wie dieſe ganze Sphäre der urſprünglichen unbefangenen Friſche und Beſeelung in ſteigendem Grade entbehren.

β) Dieſer Charakterzug, mit dem das griechiſche Epos endet, iſt nun zweitens bei den Römern von Hauſe aus herrſchend. Eine epiſche Bibel, wie die homeriſchen Gedichte, ſuchen wir deshalb hier vergebens, wie ſehr man ſich auch in neueſter Zeit die älteſte römiſche Geſchichte in nationale Epopoeen aufzulöſen bemüht hat. Dagegen macht ſich früh bereits neben dem eigentlichen Kunſtepos, als deſſen ſchönſtes Produkt die Aeneide ſtehn bleibt, das hiſtoriſche Epos und das Lehrgedicht zu dem Beweiſe geltend, daß es den Römern hauptſächlich anſtand, die halb ſchon proſaiſchen Gebiete der Poeſie auszubilden, wie denn auch beſonders die Satyre bei ihnen als heimiſche Gattung zur Vollendung kam.

c) So konnte denn ein neuer Hauch und Geiſt in die epiſche Poeſie nur durch die Weltanſchauung und den religiöſen Glauben, die Thaten und Schickſale neuer Völkerſchaften hereinkommen. Dieß iſt bei den Germanen ſowohl in ihrer heidniſchen Urſprünglichkeit als auch nach ihrer Umwandlung durch das Chriſtenthum, ſowie bei den romaniſchen Nationen in um ſo reicherer Weiſe der Fall, je weiter die Verzweigung dieſer Völkergruppen wird, und in je mannigfaltigeren Stufenfolgen ſich das Prinzip der chriſtlichen Weltanſchauung und Wirklichkeit entfaltet. Doch gerade dieſe vielfache Ausbreitung und Verſchlingung ſtellt einer kurzen Ueberſicht große Schwierigkeiten entgegen. Ich will deshalb hier nur der Hauptrichtungen nach folgenden Haltpunkten Erwähnung thun.

α) Zu einer erſten Gruppe können wir alle die poetiſchen Ueberreſte rechnen, welche ſich noch aus den vorchriſtlichen Tagen der neuen Völkerſchaften größtentheils durch mündliche Tradition, und deshalb nicht unverſehrt, erhalten haben.

Hieher ſind vornehmlich die Gedichte zu zählen, die man dem Oſſian zuzutheilen pflegt. Obſchon engliſche berühmte Kritiker, wie z. B. Johnſon und Shaw, blind genug geweſen ſind, ſie für ein eigenes Machwerk Macpherſon's auszugeben, ſo iſt es doch ganz unmöglich, daß irgend ein heutiger Dichter dergleichen alte Volkszuſtände und Begebenheiten aus ſich ſelber ſchöpfen könne, ſo daß hier nothwendig urſprüngliche Poeſieen zu Grunde liegen, wenn ſich auch in ihrem ganzen Tone und der Vorſtellungs- und Empfindungsweiſe, welche ſich in ihnen ausſpricht, im Verlauf ſo vieler Jahrhunderte Manches ins Moderne hin geändert hat. Denn ihr Alter iſt zwar nicht konſtatirt, ſie mögen aber doch wohl ein tauſend oder funfzehn hundert Jahre im Munde des Volks lebendig geblieben ſeyn. In ihrer ganzen Haltung erſcheinen ſie vorherrſchend lyriſch: es iſt Oſſian, der alte erblindete Sänger und Held, der in klagevoller Erinnerung die Tage der Herrlichkeit vor ſich aufſteigen läßt; doch obgleich ſeine Geſänge

von der Wehmuth und Trauer ausgehen, ſo bleiben ſie ebenſo ihrem Gehalte nach wiederum epiſch, denn eben dieſe Klagen gehen um das, was geweſen iſt, und ſchildern dieſe jüngſt erſt vergangene Welt, deren Helden, Liebesabentheuer, Thaten, Züge über Meer und Land, Liebe, Waffenglück, Schickſal und Untergang in ſo epiſch-ſachlicher, wenn auch durch Lyrik unterbrochener Weiſe, als wenn etwa bei Homer die Helden, Achill, Odyſſeus oder Diomed von ihren Thaten, Begebniſſen und Schickſalen ſprächen. Doch iſt die geiſtige Entwickelung der Empfindung und der ganzen nationalen Wirklichkeit, obſchon Herz und Gemüth eine vertieftere Rolle ſpielen, noch nicht ſo weit als bei Homer gediehn; beſonders fehlt die feſte Plaſtik der Geſtalten und die taghelle Klarheit der Veranſchaulichung. Denn wir ſind ſchon dem Lokal nach in ein nordiſches ſtürmiſches Nebelland verwieſen, mit trübem Himmel und ſchweren Wolken, auf denen die Geiſter reiten oder ſich auf einſamer Haide in Wolkengeſtalt kleiden und den Helden erſcheinen. — Außerdem ſind erſt neuerdings noch andere altgäliſche Bardengeſänge entdeckt worden, welche nicht nach Schottland und Irland, ſondern nach Wallis in England hindeuten, wo ſich der Bardengeſang in ununterbrochener Folge fortſetzte, und vieles früh bereits ſchriftlich aufgezeichnet wurde. In dieſen Gedichten iſt unter Anderem von Wanderungen nach Amerika die Rede; auch Caeſar's geſchieht darin Erwähnung, ſeinem Zuge wird aber die Liebe zu einer Königstochter, die, nachdem er ſie in Gallien geſehen, nach England heimgekehrt war, als Grund untergelegt. Als merkwürdige Form will ich nur die Triaden anführen, eine eigene Konſtruktion, welche immer in drei Gliedern drei ähnliche Begebenheiten, obſchon aus verſchiedener Zeit, zuſammenſtellt.

Berühmter als dieſe Gedichte endlich ſind eines Theils die Heldenlieder der älteren Edda, anderen Theils die Mythen, mit welchen wir zum erſtenmal in dieſem Kreiſe neben der Erzählung menſchlicher Schickſale auch mannichfache Geſchichten von der Entſtehung, den Thaten und dem Untergang der Götter an-

treffen. Den hohlen Aufſpreizungen aber, den naturſymboliſchen Grundlagen, die doch wieder in partikulär menſchlicher Geſtalt und Phyſiognomie zur Darſtellung kommen, dem Thor mit ſeinem Hammer, dem Fenriswolf, dem entſetzlichen Methſaufen, überhaupt der Wildheit und trüben Verworrenheit dieſer Mythologie habe ich keinen Geſchmack abgewinnen können. Zwar ſteht uns dieß ganze nordiſche Weſen der Nationalität nach näher, als z. B. die Poeſie der Perſer und des Muhamedanismus überhaupt, doch es unſerer heutigen Bildung als etwas aufdrängen wollen, das auch jetzt noch unſere tiefere heimiſche Mitempfindung in Anſpruch nehmen dürfe und für uns etwas Nationales ſeyn müſſe, dieſer mehrfach gewagte Verſuch heißt ſowohl den Werth jener zum Theil mißgeſtaltigen und barbariſchen Vorſtellungen durchaus überſchätzen, als auch den Sinn und Geiſt unſerer eigenen Gegenwart völlig verkennen.

β) Wenn wir nun zweitens auf die epiſche Poeſie des chriſtlichen Mittelalters einen Blick werfen, ſo haben wir zunächſt vornehmlich diejenigen Werke zu beachten, welche ohne direkteren und durchgreifenden Einfluß der alten Litteratur und Bildung aus dem friſchen Geiſte des Mittelalters und befeſtigten Katholicismus hervorgegangen ſind. In dieſer Rückſicht finden wir die mannigfaltigſten Elemente, welche den Inhalt und die Veranlaſſung zu epiſchen Gedichten abgeben.

αα) Das Erſte, das ich kurz berühren will, ſind jene dem Gehalt nach echt epiſchen Stoffe, die noch ſchlechthin nationale mittelaltrige Intereſſen, Thaten und Charaktere in ſich faſſen. Hier iſt vor allem der Cid zu nennen. Was dieſe Blume nationalen mittelaltrigen Heldenthums den Spaniern galt, das haben ſie epiſch in dem Poema Cid, und dann ſpäter in lieblicherer Vortrefflichkeit in einer Folge von erzählenden Romanzen gezeigt, die Herder in Deutſchland bekannt gemacht hat. Es iſt eine Schnur von Perlen, jedes einzelne Gemälde feſt in ſich gerundet, und doch alle ſo zu einander paſſend, daß ſie ſich zu einem

Ganzen zuſammenreihn; durchaus im Sinne und Geiſt des Ritterthums, aber zugleich national ſpaniſch; reich an Gehalt und voll vielſeitiger Intereſſen in Rückſicht auf Liebe, Ehe, Familienſtolz, Ehre, und Herrſchaft der Könige im Kampf der Chriſten gegen die Mauren. Dieß alles iſt ſo epiſch, ſo plaſtiſch, daß nur die Sache in ihrem reinen hohen Inhalt, und doch in einem Reichthum der edelſten menſchlichen Scenen in einer Entfaltung der herrlichſten Thaten, und zugleich in einem ſo ſchönen reizenden Kranze vor uns gebracht wird, daß wir Modernen ihn dem Schönſten des Alterthums an die Seite ſtellen dürfen.

Dieſer wenn auch zerſplitterten, doch aber dem Grundtypus nach epiſchen Romanzenwelt kann das Nibelungenlied ebenſowenig als der Iliade und Odyſſee an die Seite geſetzt werden. Denn obſchon es dieſem ſchätzenswerthen echt germaniſchen, deutſchen Werk nicht an einem nationalen ſubſtantiellen Gehalt in Bezug auf Familie, Gattenliebe, Vaſallenthum, Dienſttreue, Heldenſchaft, und an innerer Markigkeit fehlt, ſo iſt doch die ganze Kolliſion, aller epiſchen Breite zum Trotz, eher dramatiſch tragiſcher als vollſtändig epiſcher Art, und die Darſtellung tritt einer Seits ungeachtet ihrer Ausführlichkeit weder zu individuellem Reichthum noch zu wahrhaft lebendiger Anſchaulichkeit heraus, anderer Seits verliert ſie ſich oft ins Harte, Wilde und Grauſame, während die Charaktere, wenn ſie auch derb und in ihrem Handeln prall erſcheinen, doch in ihrer abſtrakten Schroffheit mehr rohen Holzbildern ähnlich ſehen, als ſie der menſchlich ausgearbeiteten, geiſtvollen Individualität der homeriſchen Helden und Frauen vergleichbar ſind.

ββ) Ein zweites Hauptelement bilden die religiöſen mittelaltrigen Gedichte, welche ſich die Geſchichte Chriſti, der Maria, Apoſtel, Heiligen und Märtyrer, das Weltgericht u. ſ. w. zum Inhalt nehmen. Das in ſich gediegenſte und reichhaltigſte Werk aber, das eigentliche Kunſtepos des chriſtlichen katholiſchen Mittelalters, der größte Stoff und das größte Gedicht iſt in die-

ſem Gebiete Dante's göttliche Komödie. Zwar können wir auch dieß ſtreng, ja ſyſtematiſch faſt, geregelte Gedicht nicht eine Epopoee im gewöhnlichen Sinne des Worts nennen, denn hiezu fehlt eine auf der breiten Baſis des Ganzen ſich fortbewegende, individuell abgeſchloſſene Handlung, dennoch aber geht gerade dieſem Epos die feſteſte Gliederung und Rundung am wenigſten ab. Statt einer beſonderen Begebenheit hat es das ewige Handeln, den abſoluten Endzweck, die göttliche Liebe in ihrem unvergänglichen Geſchehen und ihren unabänderlichen Kreiſen zum Gegenſtande, die Hölle, das Fegefeuer, den Himmel zu ſeinem Lokal, und ſenkt nun die lebendige Welt menſchlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Thaten und Schickſale in dieß wechſelloſe Daſeyn hinein. Hier verſchwindet alles Einzelne und Beſondere menſchlicher Intereſſen und Zwecke vor der abſoluten Größe des Endzweckes und Ziels aller Dinge, zugleich aber ſteht das ſonſt Vergänglichſte und Flüchtigſte der lebendigen Welt, objektiv in ſeinem Innerſten ergründet, in ſeinem Werth und Unwerth durch den höchſten Begriff, durch Gott gerichtet, vollſtändig epiſch da. Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Abſichten und ihrem Vollbringen waren, ſo ſind ſie hier, für immer, als eherne Bilder verſteinert hingeſtellt. In dieſer Weiſe umfaßt das Gedicht die Totalität des objektivſten Lebens: den ewigen Zuſtand der Hölle, der Läuterung, des Paradieſes, und auf dieſen unzerſtörbaren Grundlagen bewegen ſich die Figuren der wirklichen Welt nach ihrem beſondern Charakter, oder vielmehr, ſie haben ſich bewegt, und ſind nun mit ihrem Handeln und Seyn in der ewigen Gerechtigkeit erſtarrt und ſelber ewig. Wie die homeriſchen Helden für unſere Erinnerungen durch die Muſe dauernd ſind, ſo haben dieſe Charaktere ihren Zuſtand für ſich, für ihre Individualität hervorgebracht, und ſind nicht in unſerer Vorſtellung, ſondern an ſich ſelber ewig. Die Verewigung durch die Mnemoſyne des Dichters gilt hier objektiv als das eigene Urtheil Gottes, in deſ-

ſen Namen der kühnſte Geiſt ſeiner Zeit die ganze Gegenwart und Vergangenheit verdammt oder ſelig ſpricht. — Dieſem Charakter des für ſich ſchon fertigen Gegenſtandes muß auch die Darſtellung folgen. Sie kann nur eine Wanderung ſeyn durch die ein für allemal feſten Gebiete, welche, obſchon ſie mit derſelben Freiheit der Phantaſie erfunden, ausgeſtattet und bevölkert ſind, mit der Heſiodus und Homer ihre Götter bildeten, dennoch ein Gemälde und einen Bericht des ſelbſt Geſehenen liefern ſollen: energiſch bewegt, doch plaſtiſch in Qualen ſtarr, ſchreckensreich beleuchtet, doch durch Dante's eigenes Mitleid klagevoll ermäßigt in der Hölle; milder, aber noch voll und rund herausgearbeitet im Fegefeuer; lichtklar endlich, und immer geſtaltenlos gedankenewiger im Paradieſe. Das Alterthum blickt zwar in dieſe Welt des katholiſchen Dichters herein, doch nur als Leitſtern und Gefährte menſchlicher Weisheit und Bildung, denn, wo es auf Lehre und Dogma ankommt, führt nur die Scholaſtik chriſtlicher Theologie und Liebe das Wort.

$\gamma\gamma$) Als ein drittes Hauptgebiet, in welchem ſich die epiſche Poeſie des Mittelalters bewegt, können wir das Ritterthum angeben, ſowohl in ſeinem weltlichen romantiſchen Inhalt der Liebesabentheuer und Ehrenkämpfe, als auch in Verzweigung mit religiöſen Zwecken als Myſtik der chriſtlichen Ritterlichkeit. Die Handlungen und Begebenheiten, welche ſich hier durchführen, betreffen keine nationale Intereſſen, ſondern es ſind Thaten des Individuums, die nur das Subjekt als ſolches, wie ich es ſchon oben, bei Gelegenheit des romantiſchen Ritterthums geſchildert habe, zum Inhalt gewinnen. Dadurch ſtehn die Individuen freilich in voller Selbſtſtändigkeit auf freien Füßen da, und bilden innerhalb der zu proſaiſcher Ordnung noch nicht befeſtigten Weltumgebung ein neues Heroenthum, das jedoch bei ſeinen Theils religiös phantaſtiſchen, Theils nach der weltlichen Seite hin rein ſubjektiven und eingebildeten Intereſſen jener ſubſtantiellen Realität entbehrt, auf deren Boden die griechiſchen

Heroen vereint oder vereinzelt kämpfen, ſiegen oder untergehen. Zu wie mannigfach epiſchen Darſtellungen deshalb auch dieſer Inhalt Veranlaſſung gegeben hat, ſo führt doch die Abentheuerlichkeit der Situationen, Konflikte und Verwickelungen, welche aus ſolchem Stoffe hervorgehn können, einer Seits mehr in eine romanzenartige Behandlung, ſo daß die vielen einzelnen Aventüren ſich zu keiner ſtrengeren Einheit zuſammenflechten; anderer Seits zum Romanhaften, das ſich jedoch hier noch nicht auf der Grundlage einer feſt eingerichteten bürgerlichen Ordnung und eines proſaiſchen Weltlaufs hinbewegt. Dennoch aber begnügt ſich die Phantaſie nicht damit, ganz außerhalb der ſonſtigen Wirklichkeit ſich ritterliche Heldenfiguren und Abentheuer zu erfinden, ſondern knüpft die Thaten derſelben an große ſagenhafte Mittelpunkte, hervorragende hiſtoriſche Perſonen, durchgreifende Kämpfe der Zeit, und erhält hiermit im Allgemeinſten wenigſtens eine Baſis, wie ſie für das Epos unentbehrlich iſt. Auch dieſe Grundlagen aber werden meiſtentheils in's Phantaſtiſche wieder herübergezogen, und gewinnen nicht jene klar ausgeführte objektive Anſchaulichkeit, durch welche das homeriſche Epos vor allen anderen ſich auszeichnet. Außerdem fällt hier bei der Aehnlichkeit, in welcher Franzoſen, Engländer, Deutſche und zum Theil auch Spanier dieſelben Stoffe bearbeiten, relativ wenigſtens das eigentlich Nationale fort, das bei den Indern, Perſern, Griechen, Celten u. ſ. f. den feſten epiſchen Kern des Inhaltes und der Darſtellung ausmachte. — In Bezug auf das Nähere jedoch kann ich mich hier nicht darauf einlaſſen, einzelne Werke zu charakteriſiren und zu beurtheilen, und will deshalb nur die größeren Kreiſe angeben, in welchen ſich, dem Stoffe nach, die wichtigſten dieſer Ritterepopoeen hin und her bewegen.

Eine erſte Hauptgeſtalt giebt Karl der Große mit ſeinen Pairs ab, im Kampfe gegen die Sarazenen und Heiden. In dieſem fränkiſchen Sagenkreiſe bildet das feudale Ritterthum eine Hauptgrundlage, und verzweigt ſich mannigfaltig zu Gedichten,

deren vornehmlichſter Stoff die Thaten irgend eines der zwölf Helden ausmachen, wie z. B. Roland's oder des Doolin von Mainz und Anderer. Beſonders in Frankreich während der Regierung Philipp Auguſt's wurden viele dieſer Epopoeen gedichtet. — Ein zweiter Kreis von Sagen findet ſeinen Urſprung in England, und hat die Thaten des Königs Arthur und der Tafelrunde zum Gegenſtande. Sagengeſchichte, engliſch-normänniſche Ritterlichkeit, Frauendienſt, Vaſallentreue miſchen ſich hier trübe und phantaſtiſch mit allegoriſcher chriſtlicher Myſtik, indem ein Hauptzweck aller Ritterthaten in der Aufſuchung des heiligen Graals beſteht, eines Gefäßes mit dem heiligen Blute Chriſti, um welches ſich die bunteſten Gewebe von Abentheuern erzeugen, bis die ganze Genoſſenſchaft zum Prieſter Johann nach Abyſſinien flüchtet. Dieſe beiden Stoffe fanden ihre reichſte Ausbildung beſonders in Nordfrankreich, England und Deutſchland. — Willkürlicher endlich, von geringerem Gehalt, und mehr in Uebertreibungen ritterlicher Heldenſchaft, in Feerei und fabelhaften Vorſtellungen vom Morgenlande ergeht ſich ein dritter Kreis von Rittergedichten, welche nach Portugal oder Spanien ihrer erſten Entſtehung nach hindeuten, und die weitläufige Familie der Amadis zu Hauptbelden haben.

Proſaiſcher zweitens und abſtrakter ſind die großen allegoriſchen Gedichte, wie ſie beſonders in Nordfrankreich im 13ten Jahrhundert beliebt waren, und von denen ich als Beiſpiel nur den bekannten Roman de la Rose anführen will. Ihnen können wir als Gegenſatz die vielfachen Anekdoten und größeren Erzählungen, die ſogenannten fabliaux und contes, zur Seite ſtellen, welchen ihren Stoff mehr aus der Wirklichkeit des Tages hernahmen, und von Rittern, Geiſtlichen, Bürgern der Städte, vor allem Liebes- und Ehebruchsgeſchichten Theils im komiſchen, Theils in tragiſchem Tone, bald in Proſa, bald in Verſen vortrugen; eine Gattung, welche in reinſter Weiſe mit gebildeterem Geiſt Boccaccio zur Vollendung brachte.

Ein letzter Kreis endlich wendet ſich mit einer ohngefähren Kenntniß des homeriſchen und virgiliſchen Epos und der antiken Sage und Geſchichte den Alten zu, und beſingt in der unveränderten Weiſe der Ritterepopoee nun auch die Thaten der trojaniſchen Helden, die Gründung Rom's durch Aeneas, die Abentheuer Alexander's und dergleichen mehr.

Dieß mag in Betreff auf die epiſche Poeſie des Mittelalters genug ſeyn.

γ) In einer dritten Hauptgruppe nun, von der ich noch reden will, eröffnet das reichhaltige und nachwirkende Studium der alten Litteratur den Ausgangspunkt für den reineren Kunſtgeſchmack einer neuen Bildung, in deren Lernen, Aneignen und Verſchmelzen ſich jedoch häufig jenes urſprüngliche Schaffen vermiſſen läßt, das wir bei den Indern, Arabern, ſo wie bei Homer und im Mittelalter bewundern dürfen. Bei der vielſeitigen Entwickelung, in welcher von dieſer Zeit der wiederauflebenden Wiſſenſchaften und ihres Einfluſſes auf die Nationallitteraturen ab, die Wirklichkeit ſich in Religion, Staatszuſtänden, Sitten, ſocialen Verhältniſſen u. ſ. w. fortbildet, ergreift nun auch die epiſche Poeſie ſowohl den verſchiedenartigſten Inhalt als auch die mannigfaltigſten Formen, deren geſchichtlichen Verlauf ich nur kurz auf die weſentlichſten Charakterzüge zurückführen kann. Es laſſen ſich in dieſer Rückſicht folgende Hauptunterſchiede herausheben.

αα) Erſtens iſt es noch das Mittelalter, welches wie bisher die Stoffe für das Epos liefert, obſchon dieſelben in einem neuen, von der Bildung nach den Alten durchdrungenen Geiſte aufgefaßt und dargeſtellt werden. Hier ſind es vornehmlich zwei Richtungen, in welchen die epiſche Dichtkunſt ſich thätig erweiſt.

Auf der einen Seite nämlich führt das vorſchreitende Bewußtſeyn der Zeit nothwendig dahin, das Willkürliche in den mittelaltrigen Abentheuerlichkeiten, das Phantaſtiſche und Ueber-

triebene des Ritterthums, das Formelle in der Selbſtſtändigkeit und ſubjektiven Vereinzelung der Helden innerhalb einer ſich ſchon zu größerem Reichthum nationaler Zuſtände und Intereſſen aufſchließenden Wirklichkeit ins Lächerliche zu ziehn, und ſomit dieſe ganze Welt, wie ſehr das Echte in ihr auch mit Ernſt und Vorliebe hervorgehoben bleibt, vom Standpunkte der Komik aus zur Anſchauung zu bringen. Als die Gipfelpunkte dieſer geiſtreichen Auffaſſung des ganzen Ritterweſens habe ich früher bereits (Aeſth. Abth. II. p. 213—15.) Arioſt und Cervantes hingeſtellt. Ich will deshalb jetzt nur auf die glänzende Gewandtheit, den Reiz und Witz, die Lieblichkeit und kernige Naivetät aufmerkſam machen, mit welcher Arioſto, deſſen Gedicht ſich noch mitten in den poetiſchen Zwecken des Mittelalters bewegt, nur verſteckter das Phantaſtiſche ſich durch närriſche Unglaublichkeiten ſcherzhaft in ſich ſelber auflöſen läßt, während der tiefere Roman des Cervantes das Ritterthum ſchon als eine Vergangenheit hinter ſich hat, die daher nur als iſolirte Einbildung und phantaſtiſche Verrücktheit in die reale Proſa und Gegenwart des Lebens hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebenſo ſehr wieder über das zum Theil Täppiſche, Alberne, zum Theil Geſinnungsloſe und Untergeordnete dieſer proſaiſchen Wirklichkeit hinausragt, und die Mängel derſelben lebendig vor Augen führt.

Als des gleich berühmt gewordenen Repräſentanten einer zweiten Richtung will ich nur Taſſo's erwähnen. In ſeinem befreiten Jeruſalem ſehn wir im Unterſchiede des Arioſt den großen gemeinſamen Zweck der chriſtlichen Ritterſchaft, die Befreiung des heiligen Grabes, dieſe erobernde Wallfahrt der Kreuzzüge ohne alle und jede Zuthat komiſcher Laune zum Mittelpunkte erwählt, und nach dem Vorbilde des Homer und Virgil mit Begeiſterung, Fleiß und Studium ein Kunſtepos zu Stande gebracht, das ſich jenen Vorbildern ſelber ſollte an die Seite ſtellen dürfen. Und allerdings treffen wir hier außer einem

wirklichen, zum Theil auch nationalen heiligen Intereſſe eine Art der Einheit, Entfaltung und Abrundung des Ganzen an, wie wir ſie oben gefordert haben; ebenſo einen ſchmeichelnden Wohlklang der Stanzen, deren melodiſche Worte noch jetzt im Munde des Volkes leben, dennoch aber fehlt es gerade dieſem Gedicht am meiſten an der Urſprünglichkeit, welche es zum Grundbuche einer ganzen Nation machen könnte. Statt daß nämlich, wie es bei Homer der Fall iſt, das Werk, als eigentliches Epos, das Wort für alles findet, was die Nation in ihren Thaten iſt, und dieß Wort in unmittelbarer Einfachheit ein für allemal ausſpricht, erſcheint dieſes Epos als ein Poem d. h. als eine poetiſch gemachte Begebenheit, und vergnügt und befriedigt ſich vornehmlich an der Kunſtbildung der ſchönen, Theils lyriſchen Theils epiſch ſchildernden Sprache und Form überhaupt. Wie ſehr deshalb Taſſo ſich auch in Betreff auf die Anordnung des epiſchen Stoffes Homer zum Muſter genommen hat, ſo iſt es für den ganzen Geiſt der Konception und Darſtellung doch hauptſächlich das Einwirken Virgil's, das wir nicht eben zum Vortheil des Gedichtes hauptſächlich wiedererkennen.

An die genannten großen Epopoeen, welche eine klaſſiſche Bildung zu ihrer Grundlage haben, ſchließt ſich nun drittens die Luſiade des Camoens. Mit dieſem dem Stoffe nach ganz nationalen Werk ſind wir, indem es die kühnen Seethaten der Portugieſen beſingt, dem eigentlichen Mittelalter ſchon entrückt, und zu Intereſſen hinübergeleitet, welche eine neue Aera verkündigen. Doch auch hier macht ſich, dem Feuer des Patriotismus, ſo wie der meiſt aus eigener Anſchauung und Lebenserfahrung geſchöpften Lebendigkeit der Schilderungen und epiſch abgerundeten Einheit unerachtet, der Zwieſpalt des nationalen Gegenſtandes und einer zum Theil den Alten zum Theil den Italienern entlehnten Kunſtbildung fühlbar, welcher den Eindruck epiſcher Urſprünglichkeit raubt.

$\beta\beta$) Die weſentlich neuen Erſcheinungen aber in dem religiöſen Glauben und der Wirklichkeit des modernen Lebens finden ihren Urſprung in dem Principe der Reformation, obſchon die ganze Richtung, welche aus dieſer umgewandelten Lebensanſchauung hervorgeht, mehr der Lyrik und dramatiſchen Poeſie günſtig iſt, als dem eigentlichen Epos. Doch feiert die religiöſe Kunſtepopoee auch in dieſem Kreiſe noch eine Nachblüthe hauptſächlich in Milton's verlorenem Paradieſe und Klopſtock's Meſſias. Was Milton angeht, ſo ſteht auch er in einer durch Studium der Alten erlangten Bildung und korrekten Eleganz des Ausdrucks für ſein Zeitalter zwar als preiswürdiges Muſter da, an Tiefe aber des Gehalts, an Energie, origineller Erfindung und Ausführung und beſonders an epiſcher Objektivität iſt er dem Dante ſchlechthin nachzuſetzen. Denn einer Seits nimmt der Konflikt und die Kataſtrophe des verlorenen Paradieſes eine Wendung gegen den dramatiſchen Charakter hin, anderer Seits, wie ich ſchon oben beiläufig bemerkte, macht der lyriſche Aufſchwung und die moraliſch didaktiſche Tendenz einen eigenthümlichen Grundzug aus, der von dem Gegenſtande ſeiner urſprünglichen Geſtalt nach weit genug abliegt. — Von einem ähnlichen Zwieſpalte des Stoffs und der Zeitbildung, welche denſelben epiſch wiederſpiegelt, habe ich in Bezug auf Klopſtock ſchon geſprochen, bei welchem dann außerdem noch das ſtete Beſtreben ſichtlich wird, durch eine geſchraubte Rhetorik der Erhabenheit ſeinem Gegenſtande auch für den Leſer dieſelbe Anerkennung der begeiſternden Würde und Heiligkeit zu verſchaffen, zu welcher der Dichter ſelbſt ſich heraufgehoben hatte. — Ganz nach einer anderen Seite hin geht es in gewiſſer Rückſicht auch in Voltaire's Henriade nicht weſentlich anders zu. Wenigſtens bleibt auch hier die Poeſie um ſo mehr etwas Gemachtes, als ſich der Stoff, wie ich ſchon ſagte, für das urſprüngliche Epos nicht geeignet zeigt.

$\gamma\gamma$) Suchen wir nun in neueſter Zeit nach wahrhaft epi-

ſchen Darſtellungen, ſo haben wir uns nach einem anderen Kreiſe als dem der eigentlichen Epopoee umzuſehn. Denn der ganze heutige Weltzuſtand hat eine Geſtalt angenommen, welche in ihrer proſaiſchen Ordnung ſich ſchnurſtraks den Anforderungen entgegenſtellt, welche wir für das echte Epos unerläßlich fanden, während die Umwälzungen, denen die wirklichen Verhältniſſe der Staaten und Völker unterworfen geweſen ſind, noch zu ſehr als wirkliche Erlebniſſe in der Erinnerung feſthaften, um ſchon die epiſche Kunſtform vertragen zu können. Die epiſche Poeſie hat ſich deshalb aus den großen Völkerereigniſſen in die Beſchränktheit privater häuslicher Zuſtände auf dem Lande und in der kleinen Stadt geflüchtet, um hier die Stoffe aufzufinden, welche ſich einer epiſchen Darſtellung fügen könnten. Dadurch iſt denn beſonders bei uns Deutſchen das Epos *idylliſch* geworden, nachdem ſich die eigentliche Idylle in ihrer ſüßlichen Sentimentalität und Verwäſſerung zu Grunde gerichtet hat. Als naheliegendes Beiſpiel eines idylliſchen Epos will ich nur an die *Luiſe* von Voß, ſowie vor allem an *Goethe's* Meiſterwerk, *Herrmann und Dorothea*, erinnern. Hier wird uns zwar der Blick auf den Hintergrund der in unſerer Zeit größten Weltbegebenheit eröffnet, an welche ſich dann die Zuſtände des Wirthes und ſeiner Familie, des Paſtors und Apothekers unmittelbar anknüpfen, ſo daß wir, da das Landſtädtchen nicht in ſeinen politiſchen Verhältniſſen erſcheint, einen unberechtigten Sprung finden und die Vermittlung des Zuſammenhanges vermiſſen können; doch gerade durch das Weglaſſen dieſes Mittelgliedes bewahrt das Ganze ſeinen eigenthümlichen Charakter. Denn meiſterhaft hat Goethe die Revolution, obſchon er ſie zur Erweiterung des Gedichts aufs Glücklichſte zu benutzen wußte, ganz in die Ferne zurückgeſtellt, und nur ſolche Zuſtände derſelben in die Handlung eingeflochten, welche ſich in ihrer einfachen Menſchlichkeit an jene häuslichen und ſtädtiſchen Verhältniſſe und Situationen durchaus zwanglos anſchließen. Was aber die Hauptſache iſt, Goethe hat für dieſes

Werk mitten aus der modernen Wirklichkeit Züge, Schilderungen, Zuſtände, Verwickelungen herauszufinden und darzuſtellen verſtanden, die in ihrem Gebiete das wieder lebendig machen, was zum unvergänglichſten Reiz in den urſprünglich menſchlichen Verhältniſſen der Odyſſee und der patriarchaliſchen Gemälde des alten Teſtamentes gehört.

Für die ſonſtigen Kreiſe des gegenwärtigen nationalen und ſocialen Lebens endlich hat ſich im Felde der epiſchen Poeſie ein unbeſchränkter Raum für den Roman, die Erzählung und Novelle aufgethan, deren breite Entwickelungsgeſchichte von ihrem Urſprunge ab bis in unſere Gegenwart hinein ich hier jedoch ſelbſt in den allgemeinſten Umriſſen nicht weiter zu verfolgen im Stande bin.

B. Die lyriſche Poeſie.

Die poetiſche Phantaſie als dichteriſche Thätigkeit ſtellt uns nicht, wie die Plaſtik, die Sache ſelbſt in ihrer, wenn auch durch die Kunſt hervorgebrachten, äußeren Realität vor Augen, ſondern giebt nur eine innerliche Anſchauung und Empfindung derſelben. Schon nach Seiten dieſer allgemeinen Produktionsweiſe iſt es die Subjektivität des geiſtigen Schaffens und Bildens, welche ſich ſelbſt in der veranſchaulichendſten Darſtellung, den bildenden Künſten gegenüber, als das hervorſtechende Element erweiſt. Wenn nun die epiſche Poeſie ihren Gegenſtand entweder in ſeiner ſubſtantiellen Allgemeinheit, oder in ſkulpturmäßiger und maleriſcher Art als lebendige Erſcheinung an unſer anſchauendes Vorſtellen bringt, ſo verſchwindet, auf der Höhe dieſer Kunſt wenigſtens, das vorſtellende und empfindende Subjekt in ſeiner dichtenden Thätigkeit gegen die Objektivität deſſen, was es aus ſich herausſetzt. Dieſer Entäußerung ſeiner kann ſich jenes Element der Subjektivität vollſtändig nur dadurch entheben, daß es nun einer Seits die geſammte Welt der Gegenſtände und Verhältniſſe in ſich hineinnimmt, und vom Innern des einzelnen Bewußtſeyns durchdringen läßt; anderer Seits das in ſich koncentrirte Gemüth aufſchließt, Ohr und Auge öffnet, die bloße dumpfe Empfindung zur Anſchauung und Vorſtellung erhebt, und dieſem erfüllten Innern, um ſich als Innerlichkeit auszudrücken, Worte und Sprache leiht. Jemehr nun dieſe Weiſe der Mittheilung aus der Sachlichkeit der epiſchen Kunſt ausgeſchloſſen bleibt, um deſto mehr, und gerade dieſes Ausſchließens wegen, hat ſich die ſubjektive Form der Poeſie, unabhängig vom Epos, in einem eigenen Kreiſe für ſich auszugeſtalten. Aus der Objektivität des Gegenſtandes ſteigt der Geiſt in ſich ſelber nieder, ſchaut in das eigene Bewußtſeyn, und giebt dem Bedürfniſſe Befriedigung, ſtatt der äußeren Realität der Sache, die Gegenwart und Wirklichkeit derſelben

27 *

im ſubjektiven Gemüth, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorſtellung, und damit den Gehalt und die Thätigkeit des innerlichen Lebens ſelber darſtellig zu machen. Indem nun aber dieß Ausſprechen, um nicht der zufällige Ausdruck des Subjektes als ſolchen ſeinem unmittelbaren Empfinden und Vorſtellen nach zu bleiben, zur Sprache des poetiſchen Inneren wird, ſo müſſen die Anſchauungen und Empfindungen, wie ſehr ſie auch dem Dichter als einzelnem Individuum eigenthümlich angehören, und er ſie als die Seinigen ſchildert, dennoch eine allgemeine Gültigkeit enthalten, d. h. ſie müſſen in ſich ſelbſt wahrhafte Empfindungen und Betrachtungen ſeyn, für welche die Poeſie nun auch den gemäßen Ausdruck lebendig erfindet und trifft. Wenn daher ſonſt ſchon Schmerz und Luſt, in Worte gefaßt, beſchrieben, ausgeſprochen, das Herz erleichtern können, ſo vermag zwar der poetiſche Erguß den gleichen Dienſt zu leiſten, doch er beſchränkt ſich nicht auf den Gebrauch dieſes Hausmittels; ja er hat im Gegentheil einen höheren Beruf: die Aufgabe nämlich, den Geiſt nicht von der Empfindung, ſondern in derſelben zu befreien. Das blinde Walten der Leidenſchaft liegt in der bewußtſeynsloſen dumpfen Einheit derſelben mit dem ganzen Gemüth, das nicht aus ſich heraus zur Vorſtellung und zum Ausſprechen ſeiner gelangen kann. Die Poeſie erlöſt nun das Herz zwar von dieſer Befangenheit, inſofern ſie daſſelbe ſich gegenſtändlich werden läßt, aber ſie bleibt nicht bei dem bloßen Hinauswerfen des Inhalts aus ſeiner unmittelbaren Einigung mit dem Subjekte ſtehen, ſondern macht daraus ein von jeder Zufälligkeit der Stimmungen gereinigtes Objekt, in welchem das befreite Innere zugleich in befriedigtem Selbſtbewußtſeyn frei zu ſich zurückkehrt, und bei ſich ſelber iſt. Umgekehrt jedoch darf dieß erſte Objektiviren nicht ſoweit fortſchreiten, daß es die Subjektivität des Gemüths und der Leidenſchaft als in praktiſcher Thätigkeit und Handlung, d. h. in der Rückkehr des Subjekts zu ſich in ſeiner wirklichen That darſtellt. Denn die nächſte

Realität des Innern iſt noch die Innerlichkeit ſelber, ſo daß jenes Herausgehn aus ſich nur den Sinn der Befreiung von der unmittelbaren ebenſo ſtummen als vorſtellungsloſen Koncentration des Herzens hat, das ſich zum Ausſprechen ſeiner ſelber aufſchließt, und deshalb das vorher nur Empfundene in Form ſelbſtbewußter Anſchauungen und Vorſtellungen faßt und äußert. — Hiermit iſt im Weſentlichen die Sphäre und Aufgabe der lyriſchen Poeſie in ihrem Unterſchiede von der epiſchen und dramatiſchen feſtgeſtellt.

Was nun, um ſogleich an die nähere Betrachtung heranzutreten, die Eintheilung dieſes neuen Gebiets betrifft, ſo können wir hier demſelben Gange folgen, den ich für die epiſche Dichtkunſt vorgezeichnet hatte.

Erſtens alſo fragt es ſich nach dem allgemeinen Charakter der Lyrik.

Zweitens müſſen wir uns nach den beſonderen Beſtimmungen umſehn, welche in Rückſicht auf den lyriſchen Dichter, das lyriſche Kunſtwerk und die Arten deſſelben in Betracht zu ziehn ſind; und

drittens mit einigen Bemerkungen über die hiſtoriſche Entwickelung dieſer Gattung der Poeſie ſchließen.

Im Ganzen jedoch will ich mich hier aus einem doppelten Grunde kurz faſſen; einer Seits, weil wir uns noch für die Erörterung des dramatiſchen Feldes den nöthigen Raum aufzubewahren haben, anderer Seits, weil ich mich ganz auf die allgemeinen Geſichtspunkte beſchränken muß, indem das Detail mehr als beim Epos in die Partikularität und deren unberechenbare Mannigfaltigkeit hineinſpielt, und in größerer Ausdehnung und Vollſtändigkeit vornehmlich nur auf hiſtoriſchem Wege könnte abgehandelt werden, was hier nicht unſeres Amtes iſt.

1. Allgemeiner Charakter der Lyrik.

Zur epiſchen Poeſie führt das Bedürfniß, die Sache zu hören, die ſich für ſich als eine objektiv in ſich abgeſchloſſene To-

talität dem Subjekt gegenüber entfaltet; in der Lyrik dagegen befriedigt ſich das umgekehrte Bedürfniß, ſich auszuſprechen und das Gemüth in der Aeußerung ſeiner ſelbſt zu vernehmen. In Anſehung dieſes Erguſſes nun ſind die wichtigſten Punkte, auf die es ankommt,

erſtens der Inhalt, in welchem das Innere ſich empfindet und zur Vorſtellung bringt;

zweitens die Form, durch welche der Ausdruck dieſes Inhalts zur lyriſchen Poeſie wird;

drittens die Stufe des Bewußtſeyns und der Bildung, von welcher aus das lyriſche Subjekt ſeine Empfindungen und Vorſtellungen kund giebt.

a) Der Inhalt des lyriſchen Kunſtwerks kann nicht die Entwickelung einer objektiven Handlung in ihrem zu einem Weltreichthum ſich ausbreitenden Zuſammenhange ſeyn, ſondern das einzelne Subjekt, und eben damit das Vereinzelte der Situation und der Gegenſtände, ſowie der Art und Weiſe, wie das Gemüth mit ſeinem ſubjektiven Urtheil, ſeiner Freude, Bewundrung, ſeinem Schmerz und Empfinden überhaupt ſich in ſolchem Gehalte zum Bewußtſeyn bringt. Durch dieß Princip der Beſonderung, Partikularität und Einzelnheit, welches im Lyriſchen liegt, kann der Inhalt von der höchſten Mannigfaltigkeit ſeyn und alle Richtungen des nationalen Lebens betreffen, doch mit dem weſentlichen Unterſchiede, daß wenn das Epos in ein und demſelben Werke die Totalität des Volksgeiſtes in ſeiner wirklichen That und Zuſtändlichkeit auseinanderlegt, der beſtimmtere Gehalt des lyriſchen Gedichts ſich auf irgend eine beſondere Seite beſchränkt, oder doch wenigſtens nicht zu der explicirten Vollſtändigkeit und Entfaltung gelangen kann, welche das Epos, um ſeine Aufgabe zu erfüllen, haben muß. Die geſammte Lyrik eines Volkes darf deshalb wohl die Geſammtheit der nationalen Intereſſen, Vorſtellungen und Zwecke durchlaufen, nicht aber das einzelne lyriſche Gedicht. Poetiſche

Bibeln, wie wir ſie in der epiſchen Poeſie fanden, hat die Lyrik nicht aufzuzeigen. Dagegen genießt ſie den Vorzug, faſt zu allen Zeiten der nationalen Entwickelung entſtehen zu können, während das eigentliche Epos an beſtimmte urſprüngliche Epochen gebunden bleibt, und in ſpäteren Tagen proſaiſcher Ausbildung nur dürftiger gelingt.

α) Innerhalb dieſer Vereinzelung nun ſteht auf der einen Seite das Allgemeine als ſolches, das Höchſte und Tiefſte des menſchlichen Glaubens, Vorſtellens und Erkennens; der weſentliche Gehalt der Religion, Kunſt, ja ſelbſt der wiſſenſchaftlichen Gedanken, inſofern dieſelben ſich noch der Form der Vorſtellung und der Anſchauung fügen und in die Empfindung eingehn. Allgemeine Anſichten, das Subſtantielle einer Weltanſchauung, die tieferen Auffaſſungen durchgreifender Lebensverhältniſſe ſind deshalb aus der Lyrik nicht ausgeſchloſſen, und ein großer Theil des Inhalts, den ich bei Gelegenheit der unvollkommneren Arten des Epos berührt habe, (Abth. III. p. 327—29) fällt ſomit auch dieſer neuen Gattung gleichmäßig anheim.

β) Zu der Sphäre des in ſich Allgemeinen tritt ſodann zweitens die Seite der Beſonderheit, welche ſich nun mit dem Subſtantiellen eines Theils ſo verweben kann, daß irgend eine einzelne Situation, Empfindung, Vorſtellung u. ſ. f. in ihrer tieferen Weſentlichkeit erfaßt und ſomit ſelber in ſubſtantieller Weiſe ausgeſprochen wird. Dieß iſt z. B. durchweg beinahe bei Schiller der Fall, ſowohl in den eigentlich lyriſchen Gedichten als auch in den Balladen, in Betreff auf welche ich nur an die grandioſe Beſchreibung des Eumenidenchors in den Kranichen des Ibikus erinnern will, die weder dramatiſch noch epiſch, ſondern lyriſch iſt. Anderen Theils kann die Verbindung ſo zu Stande kommen, daß eine Mannigfaltigkeit beſonderer Züge, Zuſtände, Stimmungen, Vorfälle u. ſ. f. ſich als wirklicher Beleg für weitumfaſſende Anſichten und Ausſprüche einreiht, und durch das Allgemeine lebendig hindurchwindet. In der

Elegie und Epiſtel z. B., überhaupt bei reflektirender Weltbe=
trachtung wird dieſe Art der Verknüpfung häufig benutzt.

γ) Indem es endlich im Lyriſchen das Subjekt iſt, das
ſich ausdrückt, ſo kann demſelben hiefür zunächſt der an ſich
geringfügigſte Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Ge=
müth ſelbſt, die Subjektivität als ſolche, der eigentliche Gehalt,
ſo daß es nur auf die Seele der Empfindung, und nicht auf
den näheren Gegenſtand ankommt. Die flüchtigſte Stimmung des
Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die ſchnell vorüber=
fahrenden Blitze ſorgloſer Heiterkeiten und Scherze, Trübſinn
und Schwermuth, Klage, genug die ganze Stufenleiter der
Empfindung wird hier in ihren momentanen Bewegungen oder
einzelnen Einfällen über die verſchiedenartigſten Gegenſtände feſt=
gehalten, und durch das Ausſprechen dauernd gemacht. Hier
tritt im Felde der Poeſie das Aehnliche ein, was ich früher be=
reits in Bezug auf die Genremalerei berührt habe. (Aeſth. Abth.
II. p. 224—25.). Der Inhalt, die Gegenſtände ſind das ganz
Zufällige, und es handelt ſich nur noch um die ſubjektive
Auffaſſung und Darſtellung, deren Reiz in der lyriſchen Poeſie
Theils in dem zarten Hauche des Gemüths, Theils in der
Neuheit frappanter Anſchauungsweiſen und in dem Witz über=
raſchender Wendungen und Pointen liegen kann.

b) Was nun zweitens im Allgemeinen die Form be=
trifft, durch welche ſolch ein Inhalt zum lyriſchen Kunſtwerk
wird, ſo bildet hier das Individuum in ſeinem inneren Vorſtel=
len und Empfinden den Mittelpunkt. Das Ganze nimmt des=
halb vom Herzen und Gemüth, und näher von der beſonderen
Stimmung und Situation des Dichters ſeinen Anfang, ſo daß
der Gehalt und Zuſammenhang der beſonderen Seiten, zu wel=
chen der Inhalt ſich entwickelt, nicht objektiv von ſich ſelbſt als
ſubſtantieller Inhalt, oder von ſeiner äußeren Erſcheinung als
in ſich beſchloſſene individuelle Begebenheit, ſondern vom Sub=
jekte getragen bleibt. Deshalb muß nun aber das Individuum in ſich

ſelber poetiſch, phantaſiereich, empfindungsvoll oder großartig und tief in Betrachtungen und Gedanken, und vor allem ſelbſtſtändig in ſich, als eine für ſich abgeſchloſſene innere Welt erſcheinen, von welcher die Abhängigkeit und bloße Willkür der Proſa abgeſtreift iſt. — Das lyriſche Gedicht erhält dadurch eine vom Epos ganz unterſchiedene Einheit, die Innerlichkeit nämlich der Stimmung oder Reflexion, die ſich in ſich ſelber ergeht, ſich in der Außenwelt wiederſpiegelt, ſich ſchildert, beſchreibt, oder ſich ſonſt mit irgend einem Gegenſtande beſchäftigt, und in dieſem ſubjektiven Intereſſe das Recht behält, beinahe wo es will anzufangen und abzubrechen. Horaz z. B. iſt häufig da ſchon zu Ende, wo man der gewöhnlichen Vorſtellungsweiſe und Art der Aeußerung gemäß meinen ſollte, die Sache müßte nun erſt recht ihren Anfang nehmen, d. h. er beſchreibt z. B. nur ſeine Empfindungen, Befehle, Anſtalten zu einem Feſte, ohne daß wir von dem weiteren Hergang und Gelingen deſſelben irgend etwas erfahren. Ebenſo giebt auch die Art der Stimmung, der individuelle Zuſtand des Gemüths, der Grad der Leidenſchaft, die Heftigkeit, das Sprudeln und ſpringende Herüber und Hinüber oder die Ruhe der Seele und Stille der ſich langſam fortbewegenden Betrachtung die allerverſchiedenartigſten Normen für den innern Fortgang und Zuſammenhang ab. Im Allgemeinen läßt ſich deshalb in Rückſicht auf alle dieſe Punkte, der vielfach beſtimmbaren Wandelbarkeit des Innern wegen, nur wenig Feſtes und Durchgreifendes aufſtellen. Als nähere Unterſchiede will ich nur folgende Seiten herausheben.

α) Wie wir im Epos mehrere Arten fanden, welche ſich gegen den lyriſchen Ton des Ausdrucks hinneigten, ſo kann nun auch die Lyrik zu ihrem Gegenſtande und zu ihrer Form eine dem Gehalt und der äußeren Erſcheinung nach epiſche Begebenheit nehmen und inſofern an das Epiſche heranſtreifen. Heldenlieder, Romanzen, Balladen z. B. gehören hieher. Die Form für das Ganze iſt in dieſen Arten einer Seits erzählend, indem

der Hergang und Verlauf einer Situation und Begebenheit, einer Wendung im Schickſal der Nation u. ſ. w. berichtet wird. Anderer Seits aber bleibt der Grundton ganz lyriſch, denn nicht die ſubjektivitätsloſe Schilderung und Ausmalung des realen Geſchehens, ſondern umgekehrt die Auffaſſungsweiſe und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, muthige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurch klingt, iſt die Hauptſache, und ebenſo gehört auch die Wirkung, zu welcher ſolch ein Werk gedichtet wird, ganz der lyriſchen Sphäre an. Was nämlich der Dichter im Hörer hervorzubringen beabſichtigt, iſt die gleiche Gemüthsſtimmung, in die ihn das erzählte Begebniß verſetzt, und welche er deshalb ganz in die Darſtellung hineingelegt hat. Er drückt ſeine Schwermuth, Trauer, Heiterkeit, ſeine Gluth des Patriotismus u. ſ. f. in einem analogen Begebniß in der Weiſe aus, daß nicht der Vorfall ſelbſt, ſondern die ſich darin wiederſpiegelnde Gemüthslage den Mittelpunkt ausmacht, weshalb er denn auch vorzugsweiſe nur diejenigen Züge heraushebt, und empfindungsvoll ſchildert, welche mit ſeiner innern Bewegung zuſammenklingen, und inſofern ſie dieſelbe am lebendigſten ausſprechen, das gleiche Gefühl auch im Hörer anzuregen am meiſten befähigt ſind. So iſt der Inhalt zwar epiſch, die Behandlung aber lyriſch.

Was das Nähere angeht, ſo fallen hieherein:

$\alpha\alpha$) Erſtens das Epigramm, wenn es nämlich nicht als Aufſchrift ganz kurz und objektiv nur ausſagt, was die Sache ſey, ſondern wenn ſich an dieſen Ausſpruch irgend eine Empfindung knüpft, und der Inhalt dadurch aus ſeiner ſachlichen Realität heraus ins Innere hineinverlegt iſt. Dann nämlich giebt ſich das Subjekt nicht mehr gegen den Gegenſtand auf; ſondern macht umgekehrt gerade ſich in demſelben, ſeine Wünſche in Betreff auf ihn, ſeine ſubjektiven Scherze, ſcharfſinnigen Verknüpfungen und unvermutheten Einfälle geltend. Schon die griechiſche Anthologie enthält viele ſolcher witzigen Epigramme, welche den

epiſchen Ton nicht mehr feſthalten, und auch in neuerer Zeit finden wir bei den Franzoſen in den pikanten Couplets, wie ſie z. B. in ihren Vaudevilles ſo häufig vorkommen, und bei uns Deutſchen in den Sinngedichten, Xenien u. ſ. f. etwas Aehnliches, das hieher zu rechnen iſt. Auch Grabſchriften ſelbſt können in Rückſicht auf die vorwaltende Empfindung dieſen lyriſchen Charakter annehmen.

ββ) In derſelben Weiſe zweitens breitet ſich die Lyrik auch zur ſchildernden Erzählung aus. Als nächſte und einfachſte Form will ich in dieſem Kreiſe nur die Romanze nennen, inſofern ſie die verſchiedenen Scenen einer Begebenheit vereinzelt, und dann jede für ſich, in vollem Mitgefühle der Schildrung, raſch in gedrungenen Hauptzügen fortgehend darſtellt. Dieſe feſte und beſtimmte Auffaſſung des eigentlich Charakteriſtiſchen einer Situation und ſcharfe Herausbebung bei der vollen ſubjektiven Theilnahme tritt beſonders bei den Spaniern in nobler Weiſe hervor, und verleiht ihren erzählenden Romanzen eine große Wirkung. Es iſt über dieſen lyriſchen Gemälden eine gewiſſe Helligkeit verbreitet, welche mehr der klarſondernden Genauigkeit der Anſchauung als der Innigkeit des Gemüths zugehört.

γγ) Die Balladen dagegen umfaſſen, wenn auch in kleinerem Maaßſtabe als in der eigentlich epiſchen Poeſie, meiſt die Totalität eines in ſich beſchloſſenen Begebniſſes, deſſen Bild ſie freilich auch nur in den hervorſtechendſten Momenten entwerfen, zugleich aber die Tiefe des Herzens, das ſich ganz damit verwebt, und den Gemüthston der Klage, Schwermuth, Trauer, Freudigkeit u. ſ. f. voller, und doch koncentrirter und inniger hervordringen laſſen. Die Engländer beſitzen vornehmlich aus der früheren urſprünglichen Epoche ihrer Poeſie viele ſolcher Gedichte, überhaupt liebt die Volkspoeſie dergleichen meiſt unglückliche Geſchichten und Kolliſionen im Tone der ſchauerlichen, die Bruſt mit Angſt beengenden, die Stimme erſtickenden

Empfindung zu erzählen. Doch auch in neuerer Zeit haben ſich bei uns Bürger und dann vor allem Goethe und Schiller eine Meiſterſchaft in dieſem Felde erworben; Bürger durch ſeine trauliche Naivetät; Goethe bei aller anſchaulichen Klarheit durch die innigere Seele, welche ſich durch das Ganze lyriſch hindurchzieht, und Schiller wieder durch die großartige Erhebung und Empfindung für den Grundgedanken, den er in Form einer Begebenheit dennoch durchweg lyriſch ausſprechen will, um das Herz des Zuhörers dadurch in eine ebenſo lyriſche Bewegung des Gemüths und der Betrachtung zu verſetzen.

β) Explicirter nun zweitens tritt ſchon das ſubjektive Element der lyriſchen Poeſie dann heraus, wenn irgend ein Vorfall, als wirkliche Situation zur bloßen Veranlaſſung für den Dichter wird, ſich darin oder darüber zu äußern. Dieß iſt in dem ſogenannten Gelegenheitsgedichte der Fall. So ſangen z. B. bereits Kallinus und Tyrtaeus ihre Kriegselegieen für wirkliche Zuſtände, von denen ſie ihren Ausgangspunkt nahmen, und für die ſie begeiſtern wollten, obſchon ihre ſubjektive Individualität, ihr eigenes Herz und Gemüth noch wenig zum Vorſchein kommt. Auch die pindariſchen Preisgeſänge haben in beſtimmten Wettkämpfern und Siegern und in den beſondern Verhältniſſen derſelben ihren nähern Anlaß gefunden, und mehr noch ſieht man vielen horaziſchen Oden eine ſpecielle Veranlaſſung, ja die Intention und den Gedanken an: ich will doch auch als dieſer gebildete und berühmte Mann ein Gedicht darauf machen. Am meiſten jedoch hat Goethe in neuerer Zeit eine Vorliebe für dieſe Gattung gehabt, weil ihm in der That jeder Lebensvorfall ſogleich zum Gedicht wurde.

αα) Soll nun aber das lyriſche Kunſtwerk nicht in Abhängigkeit von der äußeren Gelegenheit und den Zwecken gerathen, welche in derſelben liegen, ſondern als ein ſelbſtſtändiges Ganze für ſich daſtehn, ſo gehört dazu weſentlich, daß der Dichter die Veranlaſſung auch nur als Gelegenheit benutze, um

ſich ſelbſt, ſeine Stimmung, Freudigkeit, Wehmuth, oder Denkweiſe und Lebensanſicht überhaupt auszuſprechen. Die vornehmlichſte Bedingung für die lyriſche Subjektivität beſteht deshalb darin, den realen Inhalt ganz in ſich hineinzunehmen, und zu dem Ihrigen zu machen. Denn der eigentlich lyriſche Dichter lebt in ſich, faßt die Verhältniſſe nach ſeiner poetiſchen Individualität auf, und giebt nun, wie mannigfaltig er auch ſein Inneres mit der vorhandenen Welt und ihren Zuſtänden, Verwickelungen und Schickſalen verſchmelzt, dennoch in der Darſtellung dieſes Stoffs nur die eigene ſelbſtſtändige Lebendigkeit ſeiner Empfindungen und Betrachtungen kund. Wenn z. B. Pindar eingeladen wurde, einen Sieger in den Wettſpielen zu beſingen, oder es aus eigenem Antriebe that, ſo bemächtigte er ſich doch dermaaßen ſeines Gegenſtandes, daß ſein Werk nicht etwa ein Gedicht auf den Sieger wurde, ſondern ein Erguß, den er aus ſich ſelbſt herausſang.

$\beta\beta$) Was nun die nähere Darſtellungsart eines ſolchen Gelegenheitsgedichtes angeht, ſo kann dieſelbe allerdings einer Seits ihren beſtimmteren Stoff und Charakter, ſowie die innere Organiſation des Kunſtwerks aus der realen Wirklichkeit des als Inhalt ergriffenen Vorfalls oder Subjekts entnehmen. Denn gerade dieſer Inhalt iſt es ja, von dem ſich das dichteriſche Gemüth bewegt zeigen will. Als deutlichſtes wenn auch extremes Beiſpiel brauche ich nur an Schiller's Lied von der Glocke zu erinnern, welches die äußeren Stufenfolgen im Geſchäft des Glockengießens als die weſentlichen Haltpunkte für den Entwickelungsgang des ganzen Gedichts hinſtellt, und ſich dann hieran erſt die entſprechenden Ergüſſe der Empfindung, ſo wie die verſchiedenartigen Lebensbetrachtungen und ſonſtigen Schilderungen menſchlicher Zuſtände ſchließen läßt. In einer anderen Art entlehnt auch Pindar aus dem Geburtsorte des Siegers, aus den Thaten des Stamms, dem derſelbe angehört, oder aus anderweitigen Lebensverhältniſſen die nähere Gelegenheit, gerade dieſe und keine anderen Göt-

ter zu preiſen, nur dieſer Thaten und Schickſale Erwähnung zu thun, nur dieſe beſtimmten Betrachtungen anzuſtellen, dieſe Weisheitsſprüche einzuflechten u. ſ. f. Andrer Seits aber iſt der lyriſche Dichter auch hierin wieder vollſtändig frei, indem nicht die äußere Gelegenheit als ſolche, ſondern er ſelbſt mit ſeinem Innern ſich zum Gegenſtande wird, und es deshalb von der beſondern ſubjektiven Anſicht und poetiſchen Gemüthsſtimmung allein abhängig macht, welche Seiten des Gegenſtandes und in welcher Folge und Verwebung ſie zur Darſtellung gelangen ſollen. Der Grad nun, in welchem die objektive Gelegenheit mit ihrem ſachlichen Inhalt, oder die eigene Subjektivität des Dichters überwiegen, oder beide Seiten ſich durchdringen dürfen, läßt ſich nicht a priori nach einem feſten Maaßſtabe angeben.

$\gamma\gamma$) Die eigentlich lyriſche Einheit aber giebt nicht der Anlaß und deſſen Realität, ſondern die ſubjektive innere Bewegung und Auffaſſungsweiſe. Denn die einzelne Stimmung oder allgemeine Betrachtung, zu welcher die Gelegenheit poetiſch erregt, bildet den Mittelpunkt, von dem aus nicht nur die Färbung des Ganzen, ſondern auch der Umkreis der beſonderen Seiten, die ſich entfalten können, die Art der Ausführung und Verknüpfung, und ſomit der Halt und Zuſammenhang des Gedichts als Kunſtwerkes beſtimmt wird. So hat Pindar z. B. an den genannten objektiven Lebensverhältniſſen ſeiner Sieger, die er beſingt, einen realen Kern für die Gliederung und Entfaltung, bei den einzelnen Gedichten aber ſind es immer andere Geſichtspunkte, eine andere Stimmung — der Warnung, des Troſtes, der Erhebung z. B. — die er hindurchwalten läßt, und welche, obſchon ſie allein dem Dichter als poetiſchen Subjekt angehören, ihm dennoch gerade den Umfang deſſen, was er von jenen Verhältniſſen berühren, ausführen oder übergehen will, ſowie die Art der Beleuchtung und Verbindung eingeben, deren er ſich zu der beabſichtigten lyriſchen Wirkung bedienen muß.

γ) Drittens jedoch braucht der echt lyriſche Dichter nicht von äußeren Begebenheiten auszugehn, die er empfindungsreich erzählt, oder von ſonſtigen realen Umſtänden und Veranlaſſungen, die ihm zum Anſtoß ſeines Erguſſes werden, ſondern er iſt für ſich eine ſubjektiv abgeſchloſſene Welt, ſo daß er die Anregung wie den Inhalt in ſich ſelber ſuchen, und deshalb bei den inneren Situationen, Zuſtänden, Begegniſſen und Leidenſchaften ſeines eigenen Herzens und Geiſtes ſtehn bleiben kann. Hier wird ſich der Menſch in ſeiner ſubjektiven Innerlichkeit ſelber zum Kunſtwerk, während dem epiſchen Dichter der fremde Heros und deſſen Thaten und Ereigniſſe zum Inhalt dienen.

$\alpha\alpha$) Doch auch in dieſem Felde kann noch ein erzählendes Element eintreten, wie z. B. bei vielen der ſogenannten anakreontiſchen Lieder, welche heitre Bildchen von Vorfällen mit Eros u. ſ. f., in lieblicher Rundung aufſtellen. Solches Begegniß muß dann aber mehr nur gleichſam die Erklärung einer innern Situation des Gemüthes ſeyn. So benutzt auch Horaz wieder auf andere Weiſe in ſeinem Integer vitae den Vorfall, daß ihm ein Wolf begegnet, nicht ſo, daß wir das Ganze dürften ein Gelegenheitsgedicht nennen, ſondern als Beleg des Satzes, mit dem er beginnt, und der Unſtörbarkeit der Liebesempfindung, mit der er endet.

$\beta\beta$) Ueberhaupt braucht die Situation, in welcher der Dichter ſich darſtellt, ſich nicht bloß auf das Innere als ſolches zu beſchränken, ſondern darf ſich als konkrete und damit auch äußerliche Totalität erweiſen, indem der Dichter ſich in ebenſo ſubjektivem als realem Daſeyn giebt. In den eben angeführten anakreontiſchen Liedern z. B. ſchildert ſich der Dichter unter Roſen, ſchönen Mädchen und Knaben, bei Wein und Tanz in dem heitern Genuß, ohne Verlangen und Sehnſucht, ohne Pflicht und Verabſäumung höherer Zwecke, die hier gar nicht vorhanden ſind, wie einen Heros, der unbefangen und frei, und daher ohne Beſchränktheit oder Mangel, nur dieſes Eine iſt, was er iſt, ein Menſch ſeiner eigenen Art als ſubjektives Kunſtwerk.

Auch in den Liebesliedern des Hafis ſieht man die ganze lebendige Individualität des Dichters, wechſelnd an Inhalt, Stellung, Ausdruck, ſo daß es beinah zum Humor fortgeht. Doch hat er kein beſonderes Thema bei ſeinen Gedichten, kein objektives Bild, keinen Gott, keine Mythologie, — ja wenn man dieſe freien Ergüſſe lieſt, fühlt man, daß die Orientalen überhaupt keine Gemälde und bildende Kunſt haben konnten, — er geht von einem Gegenſtande zum andern, er läßt ſich überall herumgehen, aber es iſt eine Scene, worin immer der ganze Mann mit ſeinem Wein, Schenken, Mädchen, Hof u. ſ. f. in ſchöner Offenheit, ohne Begierde und Selbſtſucht in reinem Genuß Aug in Auge, Seele in Seele vor uns gebracht iſt. — Proben dieſer Art der Darſtellung einer nicht nur innern, ſondern auch äußeren Situation laſſen ſich aufs mannigfaltigſte angeben. Führt ſich jedoch der Dichter ſo in ſeinen ſubjektiven Zuſtänden aus, ſo ſind wir nicht geneigt, etwa die partikulären Einbildungen, Liebſchaften, häuslichen Angelegenheiten, Vetter- und Baſengeſchichten kennen zu lernen, wie dieß ſelbſt bei Klopſtock's Cidli und Fanny der Fall iſt, ſondern wir wollen etwas allgemein Menſchliches, um es poetiſch mitempfinden zu können, vor Augen haben. Von dieſer Seite her kann deshalb die Lyrik leicht zu der falſchen Prätenſion fortgehn, daß an und für ſich ſchon das Subjektive und Partikuläre von Intereſſe ſeyn müſſe. Dagegen kann man viele der goetheſchen Lieder, obſchon Goethe ſie nicht unter dieſer Rubrik aufgeführt hat, geſellige Lieder nennen. In Geſellſchaft nämlich giebt man nicht ſich ſelbſt; im Gegentheil, man ſtellt ſeine Partikularität zurück, und unterhält durch ein Drittes, eine Geſchichte, Anekdote, durch Züge von Anderen, die man dann in beſonderer Laune auffaßt und dem eigenen Tone gemäß durchführt. In dieſem Falle iſt der Dichter er ſelbſt und auch nicht; er giebt nicht ſich, ſondern etwas zum Beſten, und iſt gleichſam ein Schauſpieler, der unendlich viele Rollen durch-

ſpielt, jetzt hier, dann dort verweilt, hier eine Scene, dort eine Gruppirung einen Augenblick feſthält, doch was er auch darſtellen mag, immer zugleich ſein eigenes künſtleriſches Innere, das Selbſtempfundene und Durchlebte lebendig darein verwebt.

$\gamma\gamma$) Iſt nun aber die innere Subjektivität der eigentliche Quell der Lyrik, ſo muß ihr auch das Recht bleiben, ſich auf den Ausdruck rein innerlicher Stimmungen, Reflexionen u. ſ. f. zu beſchränken, ohne ſich zu einer konkreten auch in ihrer Aeußerlichkeit dargeſtellten Situation auseinanderzulegen. In dieſer Rückſicht erweiſt ſich ſelbſt das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyriſche Befriedigung des Gemüths, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Aeußerung der Heiterkeiten und Schmerzen werden, doch als Erſatz nun auch ſogleich die Hülfe der Muſik herbeirufen. Beſonders Volkslieder gehen häufig über dieſe Ausdrucksweiſe nicht hinaus. Auch in goetheſchen Liedern, bei denen es dann aber ſchon zu einem beſtimmteren reichhaltigeren Ausdruck kommt, iſt es oft nur irgend ein einzelner momentaner Scherz, der Ton einer flüchtigen Stimmung, aus dem der Dichter nicht heraus geht, und daraus ein Liedchen macht, einen Augenblick zu pfeifen. In anderen behandelt er dagegen ähnliche Stimmungen weitläufiger, ſelbſt methodiſch, wie z. B. in dem Liede: „Ich hab mein Sach' auf nichts geſtellt", wo erſt Geld und Gut, dann die Weiber, Reiſen, Ruhm und Ehre, und endlich Kampf und Krieg als vergänglich erſcheinen, und die freie ſorgloſe Heiterkeit allein der immer wiederkehrende Refrain bleibt. — Umgekehrt aber kann ſich auf dieſem Standpunkte das ſubjektive Innere gleichſam zu Gemüthsſituationen der großartigſten Anſchauung und der über alles hinblickenden Ideen erweitern und vertiefen. Von dieſer Art iſt z. B. ein großer Theil der ſchillerſchen Gedichte. Das Vernünftige, Große iſt Angelegenheit ſeines Herzens; doch beſingt er weder hymnenartig einen religiöſen oder ſubſtantiellen Gegen-

ſtand, noch tritt er bei äußeren Gelegenheiten auf fremden Anſtoß als Sänger auf, ſondern fängt im Gemüthe an, deſſen höchſte Intereſſen bei ihm die Ideale des Lebens, der Schönheit, die unvergänglichen Rechte und Gedanken der Menſchheit ſind.

c) Ein dritter Punkt endlich, worüber wir noch in Rückſicht auf den allgemeinen Charakter der lyriſchen Poeſie zu ſprechen haben, betrifft die allgemeine Stufe des Bewußtſeyns und der Bildung, aus welcher das einzelne Gedicht hervorgeht.

Auch in dieſer Beziehung nimmt die Lyrik einen der epiſchen Poeſie entgegengeſetzten Standpunkt ein. Wenn wir nämlich für die Blüthezeit des eigentlichen Epos einen im Ganzen noch unentwickelten, zur Proſa der Wirklichkeit noch nicht herangereiften nationalen Zuſtand forderten, ſo ſind umgekehrt der Lyrik vornehmlich ſolche Zeiten günſtig, die ſchon eine mehr oder weniger fertig gewordene Ordnung der Lebensverhältniſſe herausgeſtellt haben, indem erſt in ſolchen Tagen der einzelne Menſch ſich dieſer Außenwelt gegenüber in ſich ſelbſt reflektirt, und ſich aus ihr heraus in ſeinem Innern zu einer ſelbſtſtändigen Totalität des Empfindens und Vorſtellens abſchließt. Denn in der Lyrik iſt es eben nicht die objektive Geſammtheit und individuelle Handlung, ſondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgiebt. Dieß darf jedoch nicht etwa ſo verſtanden werden, als ob das Individuum, um ſich lyriſch äußern zu können, ſich von allem und jedem Zuſammenhange mit nationalen Intereſſen und Anſchauungen losmachen, und formell nur auf ſeine eigenen Füße ſtellen müſſe. Im Gegentheil in dieſer abſtrakten Selbſtſtändigkeit würde als Inhalt nur die ganz zufällige und partikuläre Leidenſchaft, die Willkür der Begierde und des Beliebens übrig bleiben, und die ſchlechte Querköpfigkeit der Einfälle und bizarre Originalität der Empfindung ihren unbegrenzten Spielraum gewinnen. Die echte Lyrik hat, wie jede wahre Poeſie, den wahren Gehalt der menſchlichen Bruſt auszuſprechen. Als lyriſcher Inhalt jedoch

muß auch das Sachlichſte und Subſtantiellſte als ſubjektiv empfunden, angeſchaut, vorgeſtellt oder gedacht erſcheinen. Zweitens ferner handelt es ſich hier nicht um das bloße ſich Aeußern des individuellen Inneren, um das erſte unmittelbare Wort, welches epiſch ſagt, was die Sache ſey, ſondern um den kunſtreichen, von der zufälligen, gewöhnlichen Aeußerung verſchiedenen Ausdruck des poetiſchen Gemüths. Die Lyrik erheiſcht deshalb, jemehr gerade die bloße Koncentration des Herzens ſich zu vielſeitigen Empfindungen und umfaſſenderen Betrachtungen aufſchließt, und das Subjekt ſich in einer ſchon proſaiſch ausgeprägteren Welt ſeines poetiſchen Innern bewußt wird, nun auch eine erworbene Bildung zur Kunſt, welche gleichfalls als der Vorzug und das ſelbſtſtändige Werk der zur Vollendung ausgearbeiteten ſubjektiven Naturgabe hervortreten muß. Dieß ſind die Gründe, aus denen die Lyrik nicht auf beſtimmte Zeitepochen in der geiſtigen Entwickelung eines Volks beſchränkt bleibt, ſondern in den verſchiedenſten Epochen reichhaltig blühen kann, und hauptſächlich der neuern Zeit, in der jedes Individuum ſich das Recht ertheilt, für ſich ſelbſt ſeine eigenthümliche Anſicht und Empfindungsweiſe zu haben, günſtig iſt.

Als durchgreifende Unterſchiede laſſen ſich jedoch folgende allgemeinere Standpunkte angeben:

α) Erſtens die lyriſche Aeußerungsart der Volkspoeſie.

$\alpha\alpha$) In ihr vornehmlich kommt die mannigfaltige Beſonderheit der Nationalitäten zum Vorſchein, weshalb man auch in dem univerſellen Intereſſe unſerer Gegenwart nicht müde wird, Volkslieder jeder Art zu ſammeln, um die Eigenthümlichkeit aller Völker kennen zu lernen, nachzuempfinden und nachzuleben. Schon Herder that viel hiefür, und auch Goethe hat in ſelbſtſtändigeren Nachbildungen höchſt verſchiedenartige Produkte dieſer Gattung unſerer Empfindung anzunähern verſtanden. Vollſtändig aber mitempfinden kann man nur die Lieder ſeiner eigenen Nation, und wie ſehr wir Deutſche uns auch in's

Ausland hineinzumachen im Stande ſind, ſo iſt doch immer die letzte Muſik eines nationalen Inneren anderen Völkern etwas Fremdes, das um in ihnen auch den heimiſchen Ton der eigenen Empfindung anklingen zu laſſen, erſt einer umarbeitenden Nachhülfe bedarf. Dieſe hat Goethe jedoch den ausländiſchen Volksliedern, die er uns zugebracht, auf die ſinnvollſte und ſchönſte Weiſe nur inſoweit angedeihen laſſen, als dadurch, wie z. B in dem Klaggeſang der edlen Frauen des Aſan Aga aus dem Morlackiſchen, die Eigenthümlichkeit ſolcher Gedichte noch durchaus ungefährdet aufbewahrt bleibt.

ββ) Der allgemeine Charakter nun der lyriſchen Volkspoeſie iſt dem des urſprünglichen Epos nach der Seite hin zu vergleichen, daß ſich der Dichter als Subjekt nicht heraushebt, ſondern ſich in ſeinen Gegenſtand hineinverliert. Obſchon ſich deshalb im Volksliede die koncentrirteſte Innigkeit des Gemüths ausſprechen kann, ſo iſt es dennoch nicht ein einzelnes Individuum, welches ſich darin auch mit ſeiner ſubjektiven Eigenthümlichkeit künſtleriſcher Darſtellung kenntlich macht; ſondern nur eine Volksempfindung, die das Individuum ganz und voll in ſich trägt, inſofern es für ſich ſelbſt noch kein von der Nation und deren Daſeyn und Intereſſen abgelöſtes inneres Vorſtellen und Empfinden hat. Als Vorausſetzung für ſolche ungetrennte Einheit iſt ein Zuſtand nothwendig, in welchem die ſelbſtſtändige Reflexion und Bildung noch nicht erwacht iſt, ſo daß nun alſo der Dichter ein als Subjekt zurücktretendes bloßes Organ wird, vermittelſt deſſen ſich das nationale Leben in ſeiner lyriſchen Empfindung und Anſchauungsweiſe äußert. Dieſe unmittelbare Urſprünglichkeit giebt dem Volksliede allerdings eine reflexionsloſe Friſche kerniger Gedrungenheit und ſchlagender Wahrheit, die oft von der größten Wirkung iſt, aber es erhält dadurch zugleich auch leicht etwas Fragmentariſches, Abgeriſſenes und einen Mangel an Explikation, der bis zur Unklarheit fortgehn kann. Die Empfindung verſteckt ſich tief, und kann

und will nicht zum vollſtändigen Ausſprechen kommen. Außerdem fehlt dem ganzen Standpunkte gemäß, obſchon die Form im allgemeinen vollſtändig lyriſcher d. h. ſubjektiver Art iſt, dennoch, wie geſagt, das Subjekt, das dieſe Form und deren Inhalt als Eigenthum gerade ſeines Herzens und Geiſtes, und als Produkt ſeiner Kunſtbildung ausſpricht.

γγ) Völker, welche es nur zu dergleichen Gedichten, und es weder zu einer weiteren Stufe der Lyrik, noch zu Epopöen und dramatiſchen Werken bringen, ſind deshalb meiſt halbrohe barbariſche Nationen von unausgebildeter Wirklichkeit, und vorübergehenden Fehden und Schickſalen. Denn machten ſie ſelbſt in dieſen heroiſchen Zeiten ein in ſich reichhaltiges Ganzes aus, deſſen beſondere Seiten bereits zu ſelbſtſtändiger und doch zuſammenſtimmender Realität herausgearbeitet wären, und den Boden für in ſich konkrete und individuell abgeſchloſſene Thaten abgeben könnten, ſo würden unter ihnen bei urſprünglicher Poeſie auch epiſche Dichter erſtehen. Der Zuſtand, aus welchem wir ſolche Lieder als einzige und letzte poetiſche Ausdrucksweiſe des nationalen Geiſtes hervorgehn ſehn, beſchränkt ſich deshalb mehr auf Familienleben, Zuſammenhalten in Stämmen, ohne weitere Organiſation eines ſchon zu Heroenſtaaten herangereiften Daſeyns. Kommen Erinnerungen an nationale Thaten vor, ſo ſind dieß meiſt Kämpfe gegen fremde Unterdrücker, Raubzüge, Reaktionen der Wildheit gegen Wildheit, oder Thaten Einzelner gegen Einzelne ein und deſſelben Volkes, in deren Erzählung ſich dann Klage und Wehmuth oder ein heller Jubel über vorübergehende Siege freien Lauf läßt. Das zu entwickelter Selbſtſtändigkeit nicht entfaltete wirkliche Volksleben iſt auf die innere Welt der Empfindung zurückgewieſen, die dann aber ebenſo im Ganzen unentwickelt bleibt, und wenn ſie dadurch auch an Koncentration gewinnt, dennoch nun auch ihrem Inhalte nach häufig roh und barbariſch iſt. Ob daher Volkslieder für uns ein poetiſches Intereſſe oder im Gegentheil etwas Zurückſchreckendes ha-

ben ſollen, das hängt von der Art der Situationen und Empfindung ab, welche ſie darſtellen: denn was der Phantaſie des einen Volkes vortrefflich erſcheint, kann einem anderen abgeſchmackt, grauenhaft und widrig ſeyn. So giebt es z. B. ein Volkslied, das die Geſchichte von einer Frau erzählt, die auf Befehl ihres Mannes eingemauert wurde, und es durch ihre Bitten nur dahin bringt, daß ihr Löcher für ihre Brüſte offen gelaſſen werden, um ihr Kind zu ſäugen, und die nun auch noch ſo lange lebt, bis das Kind die Muttermilch entbehren konnte. Dieß iſt eine barbariſche gräuliche Situation. Ebenſo haben Räubereien, Thaten der Bravour und bloßen Wildheit Einzelner für ſich nichts in ſich, womit fremde Völker einer anderweitigen Bildung ſympathiſiren müßten. Volkslieder ſind daher auch häufig das Partikulärſte, für deſſen Vortrefflichkeit es keinen feſten Maaßſtab mehr giebt, weil ſie vom allgemein Menſchlichen zu weit abliegen. Wenn wir deshalb in neuerer Zeit mit Liedern der Irokeſen, Eskimo's und anderer wilder Völkerſchaften ſind bekannt geworden, ſo iſt dadurch für poetiſchen Genuß der Kreis nicht eben jedesmal erweitert.

β) Indem nun aber die Lyrik das totale Ausſprechen des innern Geiſtes iſt, ſo kann ſie weder bei der Ausdrucksweiſe, noch bei dem Inhalt der wirklichen Volkslieder oder der in dem ähnlichen Tone nachgeſungenen ſpäteren Gedichte ſtehn bleiben.

αα) Einer Seits nämlich kommt es, wie wir ſo eben ſahen, weſentlich darauf an, daß ſich das in ſich zuſammengedrängte Gemüth dieſer bloßen Koncentration und deren unmittelbaren Anſchauung enthebe, und zum freien Vorſtellen ſeiner ſelbſt hindurchdringe, was in jenen ſo eben geſchilderten Zuſtänden nur in unvollkommener Weiſe der Fall iſt; anderer Seits hat es ſich zu einer reichhaltigen Welt der Vorſtellungen, Leidenſchaften, Zuſtände, Konflikte auszubreiten, um alles, was die Menſchenbruſt in ſich zu faſſen im Stande iſt, innerlich zu verarbeiten und als Erzeugniß des eigenen Geiſtes mitzutheilen. Denn die

Geſammtheit der lyriſchen Poeſie muß die Totalität des innern Lebens, ſoweit daſſelbe in die Poeſie einzugehen vermag, poetiſch ausſprechen, und gehört deshalb allen Bildungsſtufen des Geiſtes gemeinſam an.

$\beta\beta$) Mit dem freien Selbſtbewußtſeyn hängt nun auch zweitens die Freiheit der ihrer ſelbſt gewiſſen Kunſt zuſammen. Das Volkslied ſingt ſich gleichſam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus; die freie Kunſt aber iſt ſich ihrer ſelbſt bewußt, ſie verlangt ein Wiſſen und Wollen deſſen, was ſie producirt, und bedarf einer Bildung zu dieſem Wiſſen, ſo wie einer zur Vollendung durchgeübten Virtuoſität des Hervorbringens. Wenn daher die eigentlich epiſche Poeſie das eigene Bilden und Machen des Dichters verbergen muß, oder es dem ganzen Charakter ihrer Entſtehungszeit nach noch nicht kann ſichtbar werden laſſen, ſo geſchieht dieß nur deshalb, weil das Epos es mit dem objektiven, nicht aus dem dichtenden Subjekt hervorgegangenen Daſeyn der Nation zu thun hat, das daher auch in der Poeſie nicht als ſubjektives, ſondern als für ſich ſelbſtſtändig ſich entwickelndes Produkt erſcheinen muß. In der Lyrik dagegen iſt das Schaffen wie der Inhalt das Subjektive, und hat ſich deshalb auch als das, was es iſt, kundzugeben.

$\gamma\gamma$) In dieſer Rückſicht ſcheidet ſich die ſpätere lyriſche Kunſtpoeſie ausdrücklich von dem Volksliede ab. Es giebt zwar auch Volkslieder, welche gleichzeitig mit den Werken eigentlich künſtleriſcher Lyrik entſtehen, ſie gehören ſodann aber ſolchen Kreiſen und Individuen an, die, ſtatt jener Kunſtbildung theilhaftig zu werden, ſich in ihrer ganzen Anſchauungsweiſe von dem unmittelbaren Volksſinne noch nicht losgelöſt haben. Dieſer Unterſchied zwiſchen lyriſcher Volks- und Kunſtpoeſie iſt jedoch nicht ſo zu nehmen, als gewinne die Lyrik erſt dann ihren Gipfelpunkt, wenn die Reflexion und der Kunſtverſtand im Verein mit ſelbſtbewußter Geſchicklichkeit in blendender Eleganz an ihr als die weſentlichſten Elemente zum Vorſchein kämen. Dieß

würde nichts Anderes heißen, als daß wir Horaz z. B. und die römiſchen Lyriker überhaupt zu den vorzüglichſten Dichtern dieſer Gattung rechnen müßten, oder auch in ihrem Kreiſe die Meiſterſänger etwa der vorangehenden Epoche des eigentlichen Minnegeſangs vorzuziehn hätten. In dieſem Extreme aber darf jener Satz nicht aufgefaßt werden, ſondern er iſt nur in dem Sinne richtig, daß die ſubjektive Phantaſie und Kunſt eben um der ſelbſtſtändigen Subjektivität willen, die ihr Princip ausmacht, für ihre wahre Vollendung auch das freie ausgebildete Selbſtbewußtſeyn des Vorſtellens wie der künſtleriſchen Thätigkeit zur Vorausſetzung und Grundlage haben müſſe.

γ) Eine letzte Stufe endlich können wir von den bisher angedeuteten in folgender Weiſe unterſcheiden. Das Volkslied liegt noch vor der eigentlichen Ausbildung einer auch proſaiſchen Gegenwart und Wirklichkeit des Bewußtſeyns; die lyriſche echte Kunſtpoeſie dagegen entreißt ſich dieſer bereits vorhandenen Proſa, und ſchafft aus der ſubjektiv ſelbſtſtändig gewordenen Phantaſie eine neue poetiſche Welt der inneren Betrachtung und Empfindung, durch welche ſie ſich erſt den wahren Inhalt und die wahre Ausdrucksweiſe des menſchlichen Innern lebendig erzeugt. Drittens aber giebt es auch eine Form des Geiſtes, die wiederum nach einer Seite hin höher ſteht als die Phantaſie des Gemüths und der Anſchauung, inſofern ſie ihren Inhalt in durchgreifenderer Allgemeinheit und nothwendigerem Zuſammenhange zum freien Selbſtbewußtſeyn zu bringen vermag, als dieß der Kunſt überhaupt möglich wird. Ich meine das philoſophiſche Denken. Umgekehrt jedoch iſt dieſe Form anderer Seits mit der Abſtraktion behaftet, ſich nur in dem Elemente des Denkens als der bloß ideellen Allgemeinheit zu entwickeln, ſo daß der konkrete Menſch ſich nun auch gedrungen finden kann, den Inhalt und die Reſultate ſeines philoſophiſchen Bewußtſeyns in konkreter Weiſe, als durchdrungen von Gemüth und Anſchauung, Phantaſie und Empfindung auszuſprechen, um

darin einen totalen Ausdruck des ganzen Innern zu haben und zu geben.

Auf dieſem Standpunkte laſſen ſich vornehmlich zwei verſchiedene Auffaſſungsweiſen geltend machen. Eines Theils nämlich kann es die Phantaſie ſeyn, welche über ſich ſelbſt hinaus den Bewegungen des Denkens entgegenſtrebt, ohne doch zur Klarheit und feſten Gemeſſenheit philoſophiſcher Expoſitionen hindurchzudringen. Dann wird die Lyrik meiſt der Erguß einer in ſich kämpfenden und ringenden Seele, die in ihrem Gähren ſowohl der Kunſt als dem Denken Gewalt anthut, indem ſie das eine Gebiet überſchreitet, ohne in dem anderen zu Hauſe zu ſeyn oder heimiſch werden zu können. Anderen Theils aber iſt auch das in ſich als Denken beruhigte Philoſophiren im Stande, ſeine klar gefaßten und ſyſtematiſch durchgeführten Gedanken mit Empfindung zu beſeelen, durch Anſchauung zu verſinnlichen, und den wiſſenſchaftlich in ſeiner Nothwendigkeit offenbaren Gang und Zuſammenhang, wie dieß z. B. Schiller in manchen Gedichten thut, gegen jenes freie Spiel der beſonderen Seiten einzutauſchen, unter deſſen Scheine der Ungebundenheit die Kunſt hier ihre innere Einigungen um ſo mehr zu verbergen ſuchen muß, je weniger ſie in den nüchternen Ton didaktiſcher Auseinanderſetzung verfallen will.

2. Beſondere Seiten der lyriſchen Poeſie.

Nachdem wir nun bisher den allgemeinen Charakter des Inhalts, den die lyriſche Poeſie ſich geben, und der Form, in der ſie denſelben ausſprechen kann, ſowie die verſchiedenen Standpunkte der Bildung betrachtet haben, welche ſich mehr oder weniger dem Princip der Lyrik gemäß erweiſen, beſteht unſer nächſtes Geſchäft darin, dieſe allgemeinen Punkte nun auch ihren beſonderen Hauptſeiten und Beziehungen nach auszuführen.

Auch in dieſer Rückſicht will ich von vorn herein den Unterſchied andeuten, der zwiſchen der epiſchen und lyriſchen Poeſie

beſteht. Bei Betrachtung der erſteren wendeten wir unſere vornehmlichſte Aufmerkſamkeit dem urſprünglichen nationalen Epos zu, und ließen dagegen die unzulänglichen Nebenarten, ſo wie das dichtende Subjekt, bei Seite liegen. Dieß dürfen wir in unſerem jetzigen Gebiete nicht thun. Im Gegentheil ſtellen ſich hier als die wichtigſten Gegenſtände der Erörterung auf die eine Seite die dichtende Subjektivität, auf die andere, die Verzweigung der verſchiedenen Arten, zu denen die Lyrik, welche überhaupt die Beſonderheit und Vereinzelung des Inhalts und ſeiner Formen zum Princip hat, ſich auszubreiten vermag. Wir können uns deshalb den nachfolgenden Gang für unſere näheren Beſprechungen feſtſtellen:

erſtens haben wir unſeren Blick auf den lyriſchen Dichter zu richten;

zweitens müſſen wir das lyriſche Kunſtwerk als Produkt der ſubjektiven Phantaſie betrachten, und

drittens die Arten angeben, welche aus dem allgemeinen Begriff der lyriſchen Darſtellung hervorgehn.

a) Der lyriſche Dichter.

α) Den Inhalt der Lyrik machen, wie wir ſahen, einer Seits Betrachtungen aus, welche das Allgemeine des Daſeyns und ſeiner Zuſtände zuſammenfaſſen, anderer Seits die Mannigfaltigkeit des Beſonderen. Als bloße Allgemeinheiten und beſondere Anſchauungen und Empfindungen aber ſind beide Elemente bloße Abſtraktionen, welche, um lebendige lyriſche Individualität zu erlangen, einer Verknüpfung bedürfen, die innerlicher und deshalb ſubjektiver Art ſeyn muß. Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyriſchen Poeſie hat ſich daher das poetiſche konkrete Subjekt, der Dichter, hinzuſtellen, ohne jedoch zur wirklichen That und Handlung fortzugehn, und ſich in die Bewegung dramatiſcher Konflikte zu verwickeln. Seine einzige Aeußerung und That beſchränkt ſich im Gegentheil dar-

auf, daß er ſeinem Inneren Worte leiht, die, was auch immer ihr Gegenſtand ſeyn mag, den geiſtigen Sinn des ſich ausſprechenden Subjekts darlegen, und den gleichen Sinn und Geiſt, denſelben Zuſtand des Gemüths, die ähnliche Richtung der Reflexion im Zuhörer zu erregen und wach zu erhalten bemüht ſind.

β) Hierbei kann nun die Aeußerung, obſchon ſie für Andere iſt, ein freier Ueberfluß der Heiterkeit, oder des zum Geſang ſich löſenden und im Lied ſich verſöhnenden Schmerzes ſeyn, oder der tiefere Trieb, die wichtigſten Empfindungen des Gemüths und weitreichendſten Betrachtungen nicht für ſich zu behalten, — denn wer ſingen und dichten kann, hat den Beruf dazu, und ſoll dichten. Doch ſind äußere Veranlaſſungen, ausdrückliche Einladung und dergleichen mehr in keiner Weiſe ausgeſchloſſen. Der große lyriſche Dichter aber ſchweift in ſolchem Falle bald von dem eigentlichen Gegenſtande ab, und ſtellt ſich ſelber dar. So wurde Pindar, um bei dieſem ſchon mehrfach erwähnten Beiſpiele zu bleiben, häufig aufgefordert, dieſen oder jenen ſieggekrönten Wettkämpfer zu feiern, ja er erhielt ſelbſt hin und wieder Geld dafür, und dennoch tritt Er, als Sänger, an die Stelle ſeines Helden, und preiſt nun in ſelbſtſtändiger Verknüpfung ſeiner eigenen Phantaſie die Thaten etwa der Voreltern, erinnert an alte Mythen, oder ſpricht ſeine tiefe Anſicht über das Leben, über Reichthum, Herrſchaft, über das, was groß und ehrenwerth, über die Hoheit und Lieblichkeit der Muſen, vor allem aber über die Würde des Sängers aus. So ehrt er auch in ſeinen Gedichten nicht ſowohl den Helden durch den Ruhm, den er über ihn verbreitet, ſondern er läßt ſich, den Dichter, hören. Nicht er hat die Ehre gehabt, jene Sieger zu beſingen, ſondern die Ehre, die ſie erhalten, iſt, daß Pindar ſie beſungen hat. Dieſe hervorragende innere Größe macht den Adel des lyriſchen Dichters aus. Homer iſt in ſeinem Epos als Individuum ſo ſehr aufgeopfert, daß man ihm jetzt nicht einmal eine Exiſtenz überhaupt mehr zugeſtehn will, doch

ſeine Heroen leben unſterblich fort; Pindar's Helden dagegen ſind uns leere Namen geblieben, Er ſelbſt aber, der ſich geſungen und ſeine Ehre gegeben hat, ſteht unvergeßlich als Dichter da; der Ruhm, den die Helden in Anſpruch nehmen dürfen, iſt nur ein Anhängſel an dem Ruhme des lyriſchen Sängers. — Auch bei den Römern erhält ſich der lyriſche Dichter zum Theil noch in dieſer ſelbſtſtändigen Stellung. So erzählt z. B. Sueton (T. III. p. 51. ed. Wolfii), daß Auguſtus dem Horaz die Worte geſchrieben habe: an vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse; Horaz aber, da ausgenommen, wo er ex officio, wie man leicht herausfühlen kann, von Auguſtus ſpricht, kommt größtentheils bald genug auf ſich ſelber zurück. Die 14te Ode des dritten Buchs z. B. hebt mit der Rückkehr des Auguſtus aus Hispanien nach dem Siege über die Cantabrer an; doch weiterhin rühmt Horaz nur, daß durch die Ruhe, welche Auguſtus der Welt wiedergegeben, nun auch er ſelbſt als Dichter ruhig ſeines Nichtsthuns und ſeiner Muße genießen könne; dann beſiehlt er, Kränze, Salben und alten Wein zur Feier zu bringen, und ſchnell die Neära herbeizuladen, — genug er hat es nur mit den Vorbereitungen zu ſeinem Feſte zu thun. Doch auf Liebeskämpfe kommt es ihm jetzt weniger an als in ſeiner Jugend, zur Zeit des Konſul Plancus, denn dem Boten, den er ſchickt, ſagt er ausdrücklich:

Si per invisum mora ianitorem
Fiet, abito.

Mehr noch kann man es als einen ehrenwerthen Zug Klopſtock's rühmen, daß er zu ſeiner Zeit wieder die ſelbſtſtändige Würde des Sängers fühlte, und indem er ſie ausſprach und ihr gemäß ſich hielt und betrug, den Dichter aus dem Verhältniß des Hofpoeten und Jedermannspoeten, ſowie aus einer müßigen nichtsnutzigen Spielerei herausriß, womit ein Menſch ſich nur ruinirt. Dennoch geſchah es, daß nun gerade ihn zuerſt der Buchhändler als ſeinen Poeten anſah. Klopſtock's Ver-

leger in Halle bezahlte ihm für den Bogen der Meſſiade, einen oder zwei Thaler, glaub' ich, darüber hinaus aber ließ er ihm eine Weſte und Hoſe machen, und führte ihn ſo ausſtaffirt in Geſellſchaften umher, und ließ ihn in der Weſte und Hoſe ſehn, um bemerkbar zu machen, daß er ſie ihm angeſchafft habe. Dem Pindar dagegen, (ſo erzählen wenigſtens ſpätere, wenn auch nicht durchweg verbürgte Berichte), ſetzten die Athenienſer ein Standbild (Pausanias I. c. 8.), weil er ſie in einem ſeiner Geſänge gerühmt hatte, und ſandten ihm außerdem (Aeſchines ep. 4.) das Doppelte der Strafe, mit welcher ihn die Thebaner um des übermäßigen Lobes willen, das er der fremden Stadt geſpendet, nicht verſchonen wollten; ja es heißt ſogar, Apollo ſelber habe durch den Mund der Pythia erklärt, Pindar ſolle die Hälfte der Gaben erhalten, welche die geſammte Hellas zu den pythiſchen Spielen zu bringen pflegte.

γ) In dem ganzen Umkreis lyriſcher Gedichte ſtellt ſich drittens nun auch die Totalität eines Individuums ſeiner poetiſchen innern Bewegung noch dar. Denn der lyriſche Dichter iſt gedrungen, alles, was ſich in ſeinem Gemüth und Bewußtſeyn poetiſch geſtaltet, im Liede auszuſprechen. In dieſer Rückſicht iſt beſonders Goethe zu erwähnen, der in der Mannigfaltigkeit ſeines reichen Lebens ſich immer dichtend verhielt. Auch hierin gehört er zu den ausgezeichneteſten Menſchen. Selten läßt ſich ein Individuum finden, deſſen Intereſſe ſo nach allen und jeden Seiten hin thätig war, und doch lebte er dieſer unendlichen Ausbreitung ohngeachtet durchweg in ſich, und was ihn berührte, verwandelte er in poetiſche Anſchauung. Sein Leben nach Außen, die Eigenthümlichkeit ſeines im Täglichen eher verſchloſſenen als offenen Herzens, ſeine wiſſenſchaftlichen Richtungen und Ergebniſſe andauernder Forſchung, die Erfahrungsſätze ſeines durchgebildeten praktiſchen Sinns, ſeine ethiſchen Maximen, die Eindrücke, welche die mannichfach ſich durchkreuzenden Erſcheinungen der Zeit auf ihn machten, die Reſultate,

die er ſich daraus zog, die ſprudelnde Luſt und der Muth der Jugend, die gebildete Kraft und innere Schönheit ſeiner Manneſjahre, die umfaſſende frohe Weisheit ſeines Alters, — alles ward bei ihm zum lyriſchen Erguß, in welchem er ebenſo das leichteſte Anſpielen an die Empfindung, als die härteſten ſchmerzlichen Konflikte des Geiſtes ausſprach, und ſich durch dieſes Ausſprechen davon befreite.

b) Das lyriſche Kunſtwerk.

Was zweitens das lyriſche Gedicht als poetiſches Kunſtwerk angeht, ſo läßt ſich wegen des zufälligen Reichthums an den verſchiedenartigſten Auffaſſungsweiſen und Formen des ſeiner Seits ebenſo unberechenbar mannigfaltigen Inhalts im Allgemeinen wenig darüber ſagen. Denn der ſubjektive Charakter dieſes ganzen Gebiets, obſchon daſſelbe ſich den allgemeinen Geſetzen der Schönheit und Kunſt auch hier nicht darf entziehen wollen, bringt es dennoch der Natur der Sache nach mit ſich, daß der Umfang von Wendungen und Tönen der Darſtellung ganz uneingeſchränkt bleiben muß. Es handelt ſich deshalb für unſeren Zweck nur um die Frage, in welcher Weiſe der Typus des lyriſchen Kunſtwerks ſich von dem des epiſchen unterſcheidet.

In dieſer Rückſicht will ich nur folgende Seiten kurz bemerklich machen:

erſtens die Einheit des lyriſchen Kunſtwerks;

zweitens die Art ſeiner Entfaltung;

drittens die Außenſeite des Versmaaßes und Vortrags.

α) Die Wichtigkeit, welche das Epos für die Kunſt hat, liegt, wie ich ſchon ſagte, beſonders bei urſprünglichen Epopoeen weniger in der totalen Ausbildung der vollendet künſtleriſchen Form, als in der Totalität des nationalen Geiſtes, welche ein und daſſelbe Werk in reichhaltigſter Entfaltung an uns vorüberführt.

αα) Solche eine Geſammtheit uns zu vergegenwärtigen muß das eigentlich lyriſche Kunſtwerk nicht unternehmen. Denn die Subjektivität kann zwar auch zu einem univerſellen Zuſammenfaſſen fortgehn, will ſie ſich aber wahrhaft als in ſich beſchloſſenes Subjekt geltend machen, ſo liegt in ihr ſogleich das Princip der Beſonderung und Vereinzlung. Doch iſt auch hiermit eine Mannigfaltigkeit von Anſchauungen aus der Naturumgebung, von Erinnerungen an eigne und fremde Erlebniſſe, mythiſche und hiſtoriſche Begebenheiten und dergleichen nicht von vorn herein ausgeſchloſſen, dieſe Breite des Inhalts aber darf hier nicht wie in dem Epos aus dem Grunde auftreten, weil ſie zur Totalität einer beſtimmten Wirklichkeit gehört, ſondern hat nur darin ihr Recht zu ſuchen, daß ſie in der ſubjektiven Erinnerung und beweglichen Kombinationsgabe lebendig wird.

ββ) Als den eigentlichen Einheitspunkt des lyriſchen Gedichts müſſen wir deshalb das ſubjektive Innere anſehn. Die Innerlichkeit als ſolche jedoch iſt Theils die ganz formelle Einheit des Subjekts mit ſich, Theils zerſplittert und zerſtreut ſie ſich zur bunteſten Beſonderung und verſchiedenartigſten Mannigfaltigkeit der Vorſtellungen, Gefühle, Eindrücke, Anſchauungen u. ſ. f., deren Verknüpfung nur darin beſteht, daß ein und daſſelbe Ich ſie als bloßes Gefäß gleichſam in ſich trägt. Um den zuſammenhaltenden Mittelpunkt des lyriſchen Kunſtwerks abgeben zu können, muß deshalb das Subjekt einer Seits zur konkreten Beſtimmtheit der Stimmung oder Situation fortgeſchritten ſeyn, anderer Seits ſich mit dieſer Beſondrung ſeiner als mit ſich ſelber zuſammenſchließen, ſo daß es ſich in derſelben empfindet und vorſtellt. Dadurch allein wird es dann zu einer in ſich begrenzten ſubjektiven Totalität, und ſpricht nur das aus, was aus dieſer Beſtimmtheit hervorgeht und mit ihr in Zuſammenhang ſteht.

γγ) Am vollſtändigſten lyriſch iſt in dieſer Rückſicht die in einem konkreten Zuſtande koncentrirte Stimmung des Gemüths, indem das empfindende Herz das Innerſte und Eigenſte der Subjektivität iſt, die Reflexion und aufs Allgemeine gerichtete Betrachtung aber leicht in das Didaktiſche hineingerathen, oder das Subſtantielle und Sachliche des Inhalts in epiſcher Weiſe hervorheben kann.

β) Ueber die Entfaltung zweitens des lyriſchen Gedichts läßt ſich im Allgemeinen ebenſowenig Beſtimmtes feſtſtellen, und ich muß mich daher auch hier auf einige durchgreifendere Bemerkungen einſchränken.

αα) Die Fortentwickelung des Epos iſt verweilender Art, und breitet ſich überhaupt zur Darſtellung einer weitverzweigten Wirklichkeit aus. Denn im Epos legt das Subjekt ſich in das Objektive hinein, das ſich nun ſeiner ſelbſtſtändigen Realität nach für ſich ausgeſtaltet und fortbewegt. Im Lyriſchen dagegen iſt es die Empfindung und Reflexion, welche umgekehrt die vorhandene Welt in ſich hineinzieht, dieſelbe in dieſem inneren Elemente durchlebt, und erſt, nachdem ſie zu etwas ſelber Innerlichem geworden iſt, in Worte faßt und ausſpricht. Im Gegenſatze epiſcher Ausbreitung hat daher die Lyrik die Zuſammengezogenheit zu ihrem Principe, und muß vornehmlich durch die innere Tiefe des Ausdrucks, nicht aber durch die Weitläufigkeit der Schilderung oder Explikation überhaupt wirken wollen. Doch bleibt dem lyriſchen Dichter zwiſchen der faſt verſtummenden Gedrungenheit, und der zu beredter Klarheit vollſtändig herausgearbeiteten Vorſtellung der größte Reichthum von Nüancen und Stufen offen. Ebenſowenig darf die Veranſchaulichung äußerer Gegenſtände verbannt ſeyn. Im Gegentheil, die recht konkreten lyriſchen Werke ſtellen das Subjekt auch in ſeiner äußeren Situation dar, und nehmen deshalb die Naturumgebung, Lokalität u. ſ. f. gleichfalls in ſich hinein; ja es giebt Gedichte, welche ſich ganz auf dergleichen Schilderungen beſchränken.

Dann aber macht nicht die reale Objektivität und deren plaſtiſche Ausmalung, ſondern das Anklingen des Aeußern an das Gemüth, die dadurch erregte Stimmung, das in ſolcher Umgebung ſich empfindende Herz das eigentlich Lyriſche aus, ſo daß uns durch die vor's Auge gebrachten Züge nicht dieſer oder jener Gegenſtand zur äußeren Anſchauung, ſondern das Gemüth, das ſich in denſelben hineingelegt hat, zum inneren Bewußtſeyn kommen, und uns zu derſelben Empfindungsweiſe oder Betrachtung bewegen ſoll. Das deutlichſte Beiſpiel liefern hiefür die Romanze und Ballade, welche, wie ich ſchon oben andeutete, um ſo lyriſcher ſind, jemehr ſie von der berichteten Begebenheit nur gerade das herausheben, was dem inneren Seelenzuſtande entſpricht, in welchem der Dichter erzählt, und uns den ganzen Hergang in ſolcher Weiſe darbieten, daß uns daraus dieſe Stimmung ſelber lebendig zurückklingt. Deshalb bleibt alles eigentliche, wenn auch empfindungsvolle Ausmalen äußerer Gegenſtände, ja ſelbſt die weitläufige Charakteriſtik innerer Situationen in der Lyrik immer von geringerer Wirkſamkeit, als das engere Zuſammenziehn und der bezeichnungsreich koncentrirte Ausdruck.

ββ) Epiſoden zweitens ſind dem lyriſchen Dichter gleichfalls unverwehrt, doch darf er ſich ihrer aus einem ganz anderen Grunde als der epiſche bedienen. Für das Epos liegen ſie im Begriffe der objektiv ihre Seiten verſelbſtſtändigenden Totalität, und erhalten in Rückſicht auf den Fortgang der epiſchen Handlung zugleich den Sinn von Verzögerungen und Hemmniſſen. Ihre lyriſche Berechtigung dagegen iſt ſubjektiver Art. Das lebendige Individuum nämlich durchläuft ſeine innere Welt ſchneller, erinnert ſich bei den verſchiedenſten Gelegenheiten der verſchiedenſten Dinge, verknüpft das Allermannigfaltigſte, und läßt ſich, ohne dadurch von ſeiner eigentlichen Grundempfindung oder dem Gegenſtande ſeiner Reflexion abzukommen, von ſeiner Vorſtellung und Anſchauung herüber und hinüberführen. Die gleiche Lebendigkeit ſteht nun auch dem poetiſchen Innern zu, ob-

ſchon es ſich meiſtens ſchwer ſagen läßt, ob dieſes und jenes in einem lyriſchen Gedichte epiſodiſch zu nehmen ſey oder nicht. Ueberhaupt aber gehören Abſchweifungen, wenn ſie nur die Einheit nicht zerreißen, vor allem aber überraſchende Wendungen, witzige Kombinationen und plötzliche, faſt gewaltſame Uebergänge gerade der Lyrik eigens zu.

γγ) Deshalb kann die Art des Fortgangs und Zuſammenhanges in dieſem Gebiete der Dichtkunſt gleichfalls Theils unterſchiedener, Theils ganz entgegengeſetzter Natur ſeyn. Im Allgemeinen verträgt die Lyrik, ebenſowenig als das Epos, weder die Willkür des gewöhnlichen Bewußtſeyns, noch die bloß verſtändige Konſequenz oder den ſpekulativ in ſeiner Nothwendigkeit dargelegten Fortſchritt des wiſſenſchaftlichen Denkens, ſondern verlangt eine Freiheit und Selbſtſtändigkeit auch der einzelnen Theile. Wenn ſich aber für das Epos dieſe relative Iſolirung aus der Form des realen Erſcheinens herſchreibt, in deſſen Typus die epiſche Poeſie veranſchaulicht, ſo giebt umgekehrt wieder der lyriſche Dichter den beſonderen Empfindungen und Vorſtellungen, in denen er ſich ausſpricht, den Charakter freier Vereinzlung, weil jede derſelben, obſchon alle von der ähnlichen Stimmung und Betrachtungsweiſe getragen ſind, dennoch ihrer Beſonderheit nach ſein Gemüth erfüllt, und daſſelbe ſo lange auf dieſen einen Punkt koncentrirt, bis es ſich zu anderen Anſchauungen und Seiten der Empfindung herüber wendet. Hiebei nun kann der fortleitende Zuſammenhang ein wenig unterbrochener ruhiger Verlauf ſeyn, ebenſoſehr aber auch in lyriſchen Sprüngen von einer Vorſtellung vermittlungslos zu einer andern weitabliegenden übergehn, ſo daß der Dichter ſich ſcheinbar feſſellos umherwirft, und dem beſonnen folgernden Verſtande gegenüber in dieſem Fluge trunkener Begeiſterung ſich von einer Macht beſeſſen zeigt, deren Pathos ihn ſelbſt wider ſeinen Willen regiert und mit ſich fortreißt. Der Schwung und Kampf ſolcher Leidenſchaft iſt einigen Arten der Lyrik ſo

ſehr eigen, daß z. B. Horaz in vielen Gedichten dergleichen den Zuſammenhang anſcheinend auflöſende Sprünge mit feiner Berechnung künſtlich zu machen bemüht war. — Die mannigfaltigen Mittelſtufen der Behandlung endlich, welche zwiſchen dieſen Endpunkten des klarſten Zuſammenhangs und ruhigen Verlaufs einer Seits, und des ungebundenen Ungeſtüms der Leidenſchaft und Begeiſterung anderer Seits liegen, muß ich übergehn.

γ) Das Letzte nun, was uns in dieſer Sphäre noch zu beſprechen übrig bleibt, betrifft die äußere Form und Realität des lyriſchen Kunſtwerks. Hier herein fallen vornehmlich das Metrum und die Muſikbegleitung.

$\alpha\alpha$) Daß der Hexameter in ſeinem gleichmäßigen, gehaltenen und doch auch wieder lebendigen Fortſtrömen das Vortrefflichſte der epiſchen Sylbenmaaße ſey, läßt ſich leicht einſehen. Für die Lyrik nun aber haben wir ſogleich die größte Mannigfaltigkeit verſchiedener Metra und die vielſeitigere innere Struktur derſelben zu fordern. Der Stoff des lyriſchen Gedichts nämlich iſt nicht der Gegenſtand in ſeiner ihm ſelbſt angehörigen realen Entfaltung, ſondern die ſubjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechſel, Unruhe oder Ruhe, ſtilles Hinfließen oder ſtrudelnderes Fluthen und Springen ſich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen ſich das Innere kundgiebt, äußern muß. Die Art der Stimmung und ganzen Auffaſſungsweiſe hat ſich ſchon im Versmaaß anzukündigen. Denn der lyriſche Erguß ſteht zu der Zeit, als äußerem Elemente der Mittheilung, in einem viel näheren Verhältniß als das epiſche Erzählen, das die realen Erſcheinungen in die Vergangenheit verlegt, und in einer mehr räumlichen Ausbreitung nebeneinander ſtellt oder verwebt, wogegen die Lyrik das augenblickliche Auftauchen der Empfindungen und Vorſtellungen in dem zeitlichen Nacheinander ihres Entſtehens und ihrer Ausbildung darſtellt und deshalb die verſchiedenartige zeitliche Bewegung ſelbſt künſtleriſch zu geſtalten hat. — Zu dieſer Un-

terſchiedenheit nun gehört erſtens das buntere Aneinanderreihen von Längen und Kürzen in einer abgebrochneren Ungleichheit der rhythmiſchen Füße, zweitens die verſchiedenartigeren Einſchnitte, und drittens die Abrundung zu Strophen, welche ſowohl in Rückſicht auf Länge und Kürze der einzelnen Zeilen als auch in Betreff auf die rhythmiſche Figuration derſelben in ſich ſelbſt und in ihrer Aufeinanderfolge von reichhaltiger Abwechſlung ſeyn können.

ββ) Lyriſcher nun zweitens als dieſe kunſtgemäße Behandlung der zeitlichen Dauer und ihrer rhythmiſchen Bewegung iſt der Klang als ſolcher der Wörter und Sylben. Hieher gehört vornehmlich die Alliteration, der Reim und die Aſſonanz. Bei dieſem Syſteme der Verſifikation nämlich überwiegt, wie ich dieß früher ſchon auseinander geſetzt habe, einer Seits die geiſtige Bedeutſamkeit der Sylben, der Accent des Sinns, der ſich von dem bloßen Naturelement für ſich feſter Längen und Kürzen loslöſt, und nun vom Geiſt her die Dauer, Hervorhebung und Senkung beſtimmt; anderer Seits thut ſich der auf beſtimmte Buchſtaben, Sylben und Wörter ausdrücklich koncentrirte Klang iſolirt hervor. Sowohl dieß Vergeiſtigen durch die innere Bedeutung, als auch dieß Herausheben des Klangs iſt der Lyrik ſchlechthin gemäß, inſofern ſie Theils das, was da iſt und erſcheint, nur in dem Sinne aufnimmt und ausſpricht, welchen daſſelbe für das Innere hat, Theils als Material ihrer eigenen Mittheilung vornehmlich den Klang und Ton ergreift. Zwar kann ſich auch in dieſem Gebiete das rhythmiſche Element mit dem Reime verſchwiſtern, doch geſchieht dieß dann in einer ſelbſt wieder dem muſikaliſchen Takt ſich annähernden Weiſe. Streng genommen ließe ſich deshalb die poetiſche Anwendung der Aſſonanz, der Alliteration und des Reims auf das Gebiet der Lyrik beſchränken, denn obſchon ſich das mittelaltrige Epos nicht von jenen Formen, der Natur der neueren Sprachen zufolge, fernhalten kann, ſo iſt dieß jedoch hauptſächlich nur deswegen

zuläſſig, weil hier von Hauſe aus das lyriſche Element innerhalb der epiſchen Poeſie ſelber von größerer Wirkſamkeit wird, und ſich ſtärker noch in Heldenliedern, romanzen- und balladenartigen Erzählungen u. ſ. w. Bahn bricht. Das Aehnliche findet in der dramatiſchen Dichtkunſt ſtatt. Was nun aber der Lyrik eigenthümlicher angehört, iſt die verzweigtere Figuration des Reims, die ſich in Betreff auf die Wiederkehr der gleichen oder die Abwechſelung verſchiedener Buchſtaben-, Sylben- und Wortklänge zu mannigfach gegliederten und verſchränkten Reimſtrophen ausbildet und abrundet. Dieſer Abtheilungen bedienen ſich freilich die epiſche und die dramatiſche Poeſie gleichfalls, doch nur aus demſelben Grunde, aus welchem ſie auch den Reim nicht verbannen. So geben z. B. die Spanier in der ausgebildeteſten Epoche ihrer dramatiſchen Entwicklung dem ſpitzfündigen Spiele der in ihrem Ausdruck alsdann wenig dramatiſchen Leidenſchaft einen durchaus freien Raum, und verleiben Oktavreime, Sonette u. ſ. f. ihren ſonſtigen dramatiſchen Versmaaßen ein, oder zeigen wenigſtens in fortlaufenden Aſſonanzen und Reimen ihre Vorliebe für das tönende Element der Sprache.

$\gamma\gamma$) Drittens endlich wendet ſich die lyriſche Poeſie noch in verſtärkterem Grade, als dieß durch den bloßen Reim möglich iſt, der Muſik dadurch zu, daß das Wort zur wirklichen Melodie und zum Geſang wird. Auch dieſe Hinneigung läßt ſich vollſtändig rechtfertigen. Je weniger nämlich der lyriſche Stoff und Inhalt für ſich Selbſtſtändigkeit und Objektivität hat, ſondern vorzugsweiſe innerlicher Art iſt, und nur in dem Subjekte als ſolchen wurzelt, während er dennoch zu ſeiner Mittheilung einen äußeren Haltpunkt nöthig macht, um ſo mehr fordert er für den Vortrag eine entſchiedene Aeußerlichkeit. Weil er innerlicher bleibt, muß er äußerlich erregender werden. Dieſe ſinnliche Erregung aber des Gemüths vermag nur die Muſik hervorzubringen.

So finden wir denn auch in Rückſicht auf äußere Exekution die lyriſche Poeſie durchgängig faſt in der Begleitung der Muſik. Doch iſt hier ein weſentlicher Stufengang in dieſer Vereinigung nicht zu überſehn. Denn mit eigentlichen Melodieen verſchmelzt ſich wohl erſt die romantiſche, und vornehmlich die moderne Lyrik, und zwar in ſolchen Liedern beſonders, in welchen die Stimmung, das Gemüth das vorwaltende bleibt, und die Muſik nun dieſen innern Klang der Seele zur Melodie zu verſtärken und auszubilden hat; wie das Volkslied z. B. eine muſikaliſche Begleitung liebt und hervorruft. Kanzonen dagegen, Elegieen, Epiſteln u. ſ. f. ja ſelbſt Sonette werden in neuerer Zeit nicht leicht einen Komponiſten finden. Wo nämlich die Vorſtellung und Reflexion oder auch die Empfindung in der Poeſie ſelbſt zu vollſtändiger Explikation kommt, und ſich ſchon dadurch Theils der bloßen Koncentration des Gemüths, Theils dem ſinnlichen Elemente der Kunſt mehr und mehr enthebt, da gewinnt die Lyrik bereits als ſprachliche Mittheilung eine größere Selbſtſtändigkeit und giebt ſich dem engen Anſchließen an die Muſik nicht ſo gefügig hin. Je unexplicirter umgekehrt das Innere iſt, das ſich ausdrücken will, deſto mehr bedarf es der Hülfe der Melodie. Weshalb nun aber die Alten der durchſichtigen Klarheit ihrer Diktion zum Trotz, dennoch beim Vortrag die Unterſtützung der Muſik, und in welchem Maaße ſie dieſelbe forderten, werden wir noch ſpäter zu berühren Gelegenheit haben.

c) Die Arten der eigentlichen Lyrik.

Was nun drittens die beſonderen Arten angeht, zu denen die lyriſche Poeſie auseinandertritt, ſo habe ich einiger, welche den Uebergang aus der erzählenden Form des Epos in die ſubjektive Darſtellungsweiſe bilden, bereits nähere Erwähnung gethan. Auf der entgegengeſetzten Seite könnte man nun ebenſo das Hervorkommen des Dramatiſchen aufzeigen wollen; dieſes

Herüberneigen aber zur Lebendigkeit des Drama beſchränkt ſich hier im Weſentlichen nur darauf, daß auch das lyriſche Gedicht als Zwiegeſpräch, ohne jedoch zu einer ſich konfliktvoll weiter bewegenden Handlung fortzugehn, die äußere Form des Dialogs in ſich aufzunehmen vermag. Dieſe Uebergangsſtufen und Zwitterarten wollen wir jedoch bei Seite liegen laſſen, und nur kurz diejenigen Formen betrachten, in welchen ſich das eigentliche Princip der Lyrik unvermiſcht geltend macht. Der Unterſchied derſelben findet ſeinen Grund in der Stellung, welche das dichtende Bewußtſeyn zu ſeinem Gegenſtande einnimmt.

α) Auf der einen Seite nämlich hebt das Subjekt die Partikularität ſeiner Empfindung und Vorſtellung auf, und verſenkt ſich in die allgemeine Anſchauung Gottes oder der Götter, deren Größe und Macht das ganze Innere durchdringt, und den Dichter als Individuum verſchwinden läßt. Hymnen, Dithyramben, Päane, Pſalmen gehören in dieſe Klaſſe, welche ſich dann wieder bei den verſchiedenen Völkern verſchiedenartig ausbildet. Im Allgemeinſten will ich nur auf folgenden Unterſchied aufmerkſam machen.

$\alpha\alpha$) Der Dichter, der ſich über die Beſchränktheit ſeiner eigenen inneren und äußeren Zuſtände, Situationen und der damit verknüpften Vorſtellungen erhebt, und ſich dafür dasjenige zum Gegenſtande macht, was ihn und ſeiner Nation als abſolut und göttlich erſcheint, kann ſich das Göttliche e r ſ t e n s zu einem objektiven Bilde abrunden, und das für die innere Anſchauung entworfene und ausgeführte Bild zum Preiſe der Macht und Herrlichkeit des beſungenen Gottes für Andere hinſtellen. Von dieſer Art ſind z. B. die Hymnen, welche dem Homer zugeſchrieben werden. Sie enthalten vornehmlich mythologiſche, nicht etwa nur ſymboliſch aufgefaßte, ſondern in epiſch gediegener Anſchaulichkeit ausgeſtaltete Situationen und Geſchichten des Gottes, zu deſſen Ruhm ſie gedichtet ſind.

ββ) Umgekehrt **zweitens** und lyriſcher iſt der dithyrambenmäßige Aufſchwung als **ſubjektiv** gottesdienſtliche Erhebung, die fortgeriſſen von der Gewalt ihres Gegenſtandes, wie im Innerſten durchgerüttelt und betäubt, in ganz allgemeiner Stimmung es nicht zu einem objektiven Bilden und Geſtalten bringen kann, ſondern beim Aufjauchzen der Seele ſtehn bleibt. Das Subjekt geht aus ſich heraus, hebt ſich unmittelbar in das Abſolute hinein, von deſſen Weſen und Macht erfüllt es nun jubelnd einen Preis über die Unendlichkeit anſtimmt, in welche es ſich verſenkt, und über die Erſcheinungen, in deren Pracht ſich die Tiefen der Gottheit verkündigen.

Die Griechen haben es innerhalb ihrer gottesdienſtlichen Feierlichkeiten nicht lange bei ſolchen bloßen Ausrufungen und Anrufungen bewenden laſſen, ſondern ſind dazu fortgegangen, dergleichen Ergüſſe durch Erzählung beſtimmter mythiſcher Situationen und Handlungen zu unterbrechen. Dieſe zwiſchen die lyriſchen Ausbrüche hineingeſtellten Darſtellungen machten ſich dann nach und nach zur Hauptſache, und bildeten, indem ſie als lebendig abgeſchloſſene Handlung für ſich in Form der Handlung hervortraten, das Drama aus, das nun ſeiner Seits wieder die Lyrik der Chöre als integrirenden Theil in ſich hineinnahm.

Durchgreifender dagegen finden wir dieſen Schwung der Erhebung, dieß Aufblicken, Jauchzen und Aufſchreien der Seele zu dem Einen, worin das Subjekt das Endziel ſeines Bewußtſeyns und den eigentlichen Gegenſtand aller Macht und Wahrheit, als Ruhmes und Preiſes findet, in vielen der erhabeneren **Pſalmen** des alten Teſtamentes. Wie es z. B. im 33ſten Pſalm heißt: „Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten; die Frommen ſollen ihn ſchön preiſen. Danket dem Herrn mit Harfen, und lobſinget ihm auf dem Pſalter von zehn Saiten; ſinget ihm ein neues Lied, und machet's gut auf Saitenſpielen mit Schalle. Denn des Herren Wort iſt wahrhaftig, und was er zuſaget, das hält er gewiß. Er liebet Gerechtigkeit und Gericht. Die Erde iſt

voll der Güte des Herrn, der Himmel iſt durchs Wort des Herrn gemacht, und alle ſein Heer durch den Geiſt ſeines Mundes.“ ꝛc. Ebenſo im 29ſten Pſalm: „Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen, bringet her dem Herrn Ehre und Stärke. Bringet dem Herrn Ehre ſeines Namens, betet an den Herrn in heiligem Schmuck. Die Stimme des Herrn gehet auf den Waſſern, der Gott der Ehren donnert, der Herr auf großen Waſſern, die Stimme des Herrn gehet mit Macht, die Stimme des Herrn gehet herrlich. Die Stimme des Herrn zerbricht die Cedern, der Herr zerbricht die Cedern des Libanon. Und machet ſie läcken wie ein Kalb, Libanon und Sirion wie ein junges Einhorn. Die Stimme des Herrn häuet wie Feuerflammen. Die Stimme des Herrn erreget die Wüſten u. ſ. f.“

Solch eine Erhebung und lyriſche Erhabenheit enthält ein Außerſichſeyn, und wird deshalb weniger zu einem ſich Vertiefen in den konkreten Inhalt, ſo daß die Phantaſie in ruhiger Befriedigung die Sache gewähren ließe, als ſie ſich vielmehr nur zu einem unbeſtimmten Enthuſiasmus ſteigert, der das dem Bewußtſeyn Unausſprechliche zur Empfindung und Anſchauung zu bringen ringt. In dieſer Unbeſtimmtheit kann ſich das ſubjektive Innere ſeinen unerreichbaren Gegenſtand nicht in beruhigter Schönheit vorſtellen, und ſeines Ausdrucks im Kunſtwerke genießen; ſtatt eines ruhigen Bildes ſtellt die Phantaſie die äußerlichen Erſcheinungen, die ſie ergreift, ungeregelter, abgeriſſen zuſammen, und da ſie im Innern zu keiner feſten Gliederung der beſonderen Vorſtellungen gelangt, bedient ſie ſich auch im Aeußeren nur eines willkührlicher herausſtoßenden Rhythmus.

Die Propheten, welche der Gemeinde gegenüberſtehn, gehn dann mehr ſchon, großen Theils im Grundtone des Schmerzes und der Wehklage über den Zuſtand ihres Volks, in dieſem Gefühl der Entfremdung und des Abfalls, in der erhabenen

Gluth ihrer Geſinnung und ihres politiſchen Zornes zur paränetiſchen Lyrik fort.

Aus übergroßer Wärme nun aber wird in ſpäteren nachbildenden Zeiten dieſe dann künſtlichere Hitze leicht kalt und abſtrakt. So ſind z. B. viele Hymnen- und Pſalmenartige Gedichte Klopſtock's weder von Tiefe der Gedanken noch von ruhiger Entwickelung irgend eines religiöſen Inhalts, ſondern was ſich darin ausdrückt, iſt vornehmlich der Verſuch dieſer Erhebung zum Unendlichen, das der modernen aufgeklärten Vorſtellung gemäß nur zur leeren Unermeßlichkeit und unbegreiflichen Macht, Größe und Herrlichkeit Gottes, gegenüber der dadurch ganz begreiflichen Ohnmacht und erliegenden Endlichkeit des Dichters, auseinandergeht.

β) Auf einem zweiten Standpunkte ſtehn diejenigen Arten der lyriſchen Poeſie, welche ſich durch den allgemeinen Namen Ode, im neueren Sinne des Worts, bezeichnen laſſen. Hier tritt im Unterſchiede der vorigen Stufe ſogleich die für ſich herausgehobene Subjektivität des Dichters als eine Hauptſeite an die Spitze, und kann ſich gleichfalls in zwiefacher Beziehung geltend machen.

$\alpha\alpha$) Einer Seits nämlich erwählt ſich der Dichter auch innerhalb dieſer neuen Form und Aeußerungsweiſe, wie bisher, einen in ſich ſelbſt gewichtigen Inhalt, den Ruhm und Preis der Götter, Helden, Fürſten, Liebe, Schönheit, Kunſt, Freundſchaft u. ſ. f., und zeigt ſein Inneres von dieſem Gehalt und deſſen konkreter Wirklichkeit ſo durchdrungen erfüllt und hingeriſſen, daß es ſcheint, als habe der Gegenſtand ſich in dieſem Schwunge der Begeiſterung der ganzen Seele bemächtigt, und walte in ihr als die einzig beſtimmende Macht. Wäre dieß nun vollſtändig der Fall, ſo könnte die Sache ſich für ſich objektiv zu einem epiſchen Skulpturbilde plaſtiſch ausgeſtalten, bewegen und abſchließen. Umgekehrt aber iſt es gerade ſeine eigene Subjektivität und deren Größe, welche der Dichter für ſich

auszuſprechen und objektiv zu machen hat, ſo daß er ſich nun ſeiner Seits des Gegenſtandes bemächtigt, ihn innerlich verarbeitet, ſich ſelbſt in ihm zur Aeußerung bringt, und deshalb in freier Selbſtſtändigkeit den objektiven Entwickelungsgang durch ſeine eigene Empfindung oder Reflexion unterbricht, ſubjektiv beleuchtet, verändert, und ſomit nicht die Sache, ſondern die von ihr erfüllte ſubjektive Begeiſterung zum Meiſter werden läßt. Hiermit haben wir jedoch zwei verſchiedene ja entgegengeſetzte Seiten; die hinreißende Macht des Inhalts, und die ſubjektive poetiſche Freiheit, welche im Kampf mit dem Gegenſtande, der ſie bewältigen will, hervorbricht. Der Drang nun dieſes Gegenſatzes vornehmlich iſt es, welcher den Schwung und die Kühnheit der Sprache und Bilder, das ſcheinbar Regelloſe des inneren Baues und Verlaufs, die Abſchweifungen, Lücken, plötzlichen Uebergänge u. ſ. f. nothwendig macht, und die innere poetiſche Höhe des Dichters durch die Meiſterſchaft bewährt, mit welcher er in künſtleriſcher Vollendung dieſen Zwieſpalt zu löſen, und ein in ſich ſelber einheitsvolles Ganzes zu produciren mächtig bleibt, das ihn, als ſein Werk, über die Größe ſeines Gegenſtandes hinaushebt.

Aus dieſer Art lyriſcher Begeiſterung ſind viele der pindariſchen Oden hervorgegangen, deren ſiegende innere Herrlichkeit ſich dann ebenſo in dem vielfach bewegten und doch zu feſtem Maaß geregelten Rhythmus kund giebt. Horaz dagegen iſt beſonders da, wo er ſich am meiſten erheben will, ſehr kühl und nüchtern, und von einer nachahmenden Künſtlichkeit, welche die mehr nur verſtändige Feinheit der Kompoſition vergebens zu verdecken ſucht. Auch Klopſtock's Begeiſterung bleibt nicht jedesmal echt, ſondern wird häufig zu etwas Gemachtem, obſchon manche ſeiner Oden voll wahrer und wirklicher Empfindung und von einer hinreißenden männlichen Würde und Kraft des Ausdrucks ſind.

ββ) Anderer Seits aber braucht der Inhalt nicht ſchlechthin gehaltvoll und wichtig zu ſeyn, ſondern der Dichter zwei-

tens wird ſich ſelbſt in ſeiner Individualität von ſolcher Wichtigkeit, daß er nun auch unbedeutenderen Gegenſtänden, weil er ſie zum Inhalte ſeines Dichtens macht, Würde, Adel oder doch wenigſtens überhaupt ein höheres Intereſſe verleiht. Von dieſer Art iſt Vieles in Horazen's Oden, und auch Klopſtock und Andere haben ſich auf dieſen Standpunkt geſtellt. Hier iſt es dann nicht das Bedeutende des Gehalts, womit der Dichter kämpft, ſondern er hebt im Gegentheil das für ſich Bedeutungsloſe in äußeren Anläſſen, kleinen Vorfällen, u. ſ. f. zu der Höhe hinauf, auf welcher er ſelbſt ſich empfindet und vorſtellt.

γ) Die ganze unendliche Mannigfaltigkeit der lyriſchen Stimmung und Reflexion breitet ſich endlich auf der Stufe des Liedes auseinander, in welchem deshalb auch die Beſonderheit der Nationalität und dichteriſchen Eigenthümlichkeit am vollſtändigſten zum Vorſchein kommt. Das Allerverſchiedenartigſte kann hierunter begriffen werden, und eine genaue Klaſſifikation wird höchſt ſchwierig. Im Allgemeinſten laſſen ſich etwa folgende Unterſchiede ſondern.

αα) Erſtens das eigentliche Lied, das zum Singen oder auch nur zum Trällern für ſich und in Geſellſchaft beſtimmt iſt. Da braucht's nicht viel Inhalt, innere Größe und Hoheit; im Gegentheil, Würde, Adel, Gedankenſchwere würden der Luſt, ſich unmittelbar zu äußeren, nur hinderlich werden. Großartige Reflexionen, tiefe Gedanken, erhabene Empfindungen nöthigen das Subjekt, aus ſeiner unmittelbaren Individualität und deren Intereſſe und Seelenſtimmung ſchlechthin herauszutreten. Dieſe Unmittelbarkeit der Freude und des Schmerzes, das Partikuläre in ungehemmter Innigkeit ſoll aber gerade im Liede ſeinen Ausdruck finden. In ſeinen Liedern iſt ſich jedes Volk daher auch am meiſten heimiſch und behaglich.

Wie grenzenlos ſich nun dieß Gebiet in ſeinem Umfange des Inhalts und ſeiner Verſchiedenheit des Tones ausdehnt, ſo unterſcheidet ſich doch jedes Lied von den bisherigen Arten ſo-

gleich durch ſeine Einfachheit in Anſehung des Stoffs, Ganges, Metrums, der Sprache, Bilder u. ſ. f. Es fängt von ſich im Gemüthe an, und geht nun nicht etwa in begeiſterndem Fluge von einem Gegenſtande zum andern fort, ſondern haftet überhaupt beſchloſſener in ein und demſelben Inhalte feſt, ſey derſelbe nun eine einzelne Situation oder irgend eine beſtimmte Aeußerung der Luſt oder Traurigkeit, deren Stimmung und Anſchauungen uns durchs Herz ziehn. In dieſer Empfindung oder Situation bleibt das Lied ohne Ungleichheit des Fluges und Affekts, ohne Kühnheit der Wendungen und Uebergänge ruhig und einfach ſtehn, und bildet nur dieſes Eine in leichtem Fluſſe der Vorſtellung bald abgebrochener und koncentrirter, bald ausgebreiteter und folgerechter, ſowie in ſangbaren Rhythmen und leicht faßlichen ohne mannigfaltige Verſchlingung wiederkehrenden Reimen zu einem Ganzen aus. Weil es nun aber meiſt das An und für ſich Flüchtigere zu ſeinem Inhalte hat, muß man nicht etwa meinen, daß eine Nation hundert und tauſend Jahre hindurch die nämlichen Lieder ſingen müßte. Ein irgend ſich weiter entwickelndes Volk iſt nicht ſo arm und dürftig, daß es nur einmal Liederdichter unter ſich hätte; gerade die Liederpoeſie ſtirbt, im Unterſchiede der Epopoee, nicht aus, ſondern erweckt ſich immer von Friſchem. Dieß Blumenfeld erneuert ſich in jeder Jahreszeit, und nur bei gedrückten, von jedem Vorſchreiten abgeſchnittenen Völkern, die nicht zu der immer neubelebten Freudigkeit des Dichtens kommen, erhalten ſich die alten und älteſten Lieder. Das einzelne Lied wie die einzelne Stimmung entſteht und vergeht, regt an, erfreut, und wird vergeſſen. Wer kennt und ſingt z. B. noch die Lieder, welche vor funfzig Jahren allgemein bekannt und beliebt waren. Jede Zeit ſchlägt ihren neuen Liederton an, und der frühere klingt ab, bis er gänzlich verſtummt. Dennoch aber muß jedes Lied, nicht ſowohl eine Darſtellung der Perſönlichkeit des Sängers als ſolchen, als eine Gemeingültigkeit haben, welche vielfach anſpricht, gefällt, die

gleiche Empfindung anregt, und ſo nun auch von Munde zu Munde geht. Lieder die nicht allgemein in ihrer Zeit geſungen werden, ſind ſelten echter Art.

Als den weſentlichen Unterſchied nun in der Ausdrucksweiſe des Liedes will ich nur zwei Hauptſeiten herausheben, welche ich ſchon früher berührt habe. Eines Theils nämlich kann der Dichter ſein Inneres und deſſen Bewegungen ganz offen und ausgelaſſen ausſprechen, beſonders die freudigen Empfindungen und Zuſtände, ſo daß er alles, was in ihm vorgeht, vollſtändig mittheilt; anderen Theils aber kann er im entgegengeſetzten Extrem gleichſam nur durch ſein Verſtummen ahnen laſſen, was in ſeinem unaufgeſchloſſenen Gemüthe ſich zuſammendrängt. Die erſte Art des Ausdrucks gehört hauptſächlich dem Orient und beſonders der ſorgloſen Heiterkeit und begierdefreien Expanſion der muhamedaniſchen Poeſie an, deren glänzende Anſchauung ſich in ſinniger Breite und witzigen Verknüpfungen herüber und hinüber zu wenden liebt. Die zweite dagegen ſagt mehr der nordiſch in ſich koncentrirten Innerlichkeit des Gemüths zu, das in gedrungener Stille oft nur nach ganz äußerlichen Gegenſtänden zu greifen und in ihnen anzudeuten vermag, daß das in ſich gepreßte Herz ſich nicht ausſprechen und Luft machen könne, ſondern wie das Kind, mit dem der Vater im Erlkönig durch Nacht und Wind reitet, in ſich verglimmt und erſtickt. Dieſer Unterſchied, der auch ſonſt ſchon im Lyriſchen ſich in allgemeinerer Weiſe als Volks- und Kunſtpoeſie, Gemüth und umfaſſendere Reflexion geltend macht, kehrt auch hier innerhalb des Liedes mit vielfachen Nüancen und Mittelſtufen wieder.

Was nun endlich einzelne Arten betrifft, die ſich hieher zählen laſſen, ſo will ich nur folgende erwähnen.

Erſtlich V o l k s l i e d e r, welche ihrer Unmittelbarkeit wegen hauptſächlich auf dem Standpunkte des Liedes ſtehn bleiben, und meiſt ſangbar ſind, ja des begleitenden Geſanges bedürfen. Sie erhalten Theils die nationalen Thaten und Begebniſſe, in wel-

chen das Volk ſein eigenſtes Leben empfindet, in der Erinnerung wach, Theils ſprechen ſie die Empfindungen und Situationen der verſchiedenen Stände, das Mitleben mit der Natur und den nächſten menſchlichen Verhältniſſen unmittelbar aus, und ſtimmen die verſchiedenartigſten Töne der Luſtigkeit oder Trauer und Wehmuth an. — Ihnen gegenüber zweitens ſtehn die Lieder einer ſchon in ſich vielfach bereicherten Bildung, welche ſich zu geſelliger Erheiterung an den mannigfaltigſten Scherzen, anmuthigen Wendungen, kleinen Vorfällen und ſonſtigen galanten Einkleidungen ergötzt, oder empfindſamer ſich an die Natur und an Situationen des engeren menſchlichen Lebens wendet, und dieſe Gegenſtände ſo wie die Gefühle dabei und darüber beſchreibt, indem der Dichter in ſich zurückgeht, und ſich an ſeiner eigenen Subjektivität und deren Herzensregungen weidet. Bleiben dergleichen Lieder bei der bloßen Beſchreibung, beſonders von Naturgegenſtänden ſtehn, ſo werden ſie leicht trivial und zeugen von keiner ſchöpferiſchen Phantaſie. Auch mit dem Beſchreiben der Empfindungen über etwas geht es häufig nicht beſſer. Vor allem muß der Dichter bei ſolcher Schilderung der Gegenſtände und Empfindungen nicht mehr in der Befangenheit der unmittelbaren Wünſche und Begierden ſtehen, ſondern in theoretiſcher Freiheit ſich ſchon eben ſo ſehr darüber erhoben haben, ſo daß es ihm nur auf die Befriedigung ankommt, welche die Phantaſie als ſolche giebt. Dieſe unbekümmerte Freiheit, dieſe Ausweitung des Herzens und Befriedigung im Elemente der Vorſtellung giebt z. B. vielen der anakreontiſchen Lieder, ſowie den Gedichten des Hafis und dem goetheſchen weſtöſtlichen Divan den ſchönſten Reiz geiſtiger Freiheit und Poeſie. — Drittens nun aber iſt auch auf dieſer Stufe ein höherer allgemeiner Inhalt nicht etwa ausgeſchloſſen. Die meiſten proteſtantiſchen Geſänge für kirchliche Erbauung z. B. gehören zur Klaſſe der Lieder. Sie drücken die Sehnſucht nach Gott, die Bitte um ſeine Gnade, die Reue, Hoffnung, Zuverſicht, den Zweifel,

Glauben u. ſ. f. des proteſtantiſchen Herzens zwar als Angelegenheit und Situation des einzelnen Gemüths aus, aber auf allgemeine Weiſe, in welcher dieſe Empfindungen und Zuſtände zugleich mehr oder weniger Angelegenheit eines Jeden ſeyn können oder ſollen.

ββ) Zu einer zweiten Gruppe dieſer umfaſſenden Stufe laſſen ſich die Sonette, Seſtinen, Elegieen, Epiſteln u. ſ. f. rechnen. Dieſe Arten treten aus dem bisher betrachteten Kreiſe des Liedes ſchon heraus. Die Unmittelbarkeit des Empfindens und Aeußerens nämlich hebt ſich hier zur Vermittlung der Reflexion und vielſeitig umherblickenden, das Einzelne der Anſchauung und Herzenserfahrung unter allgemeinere Geſichtspunkte zuſammenfaſſenden Betrachtung auf; Kenntniß, Gelehrſamkeit, Bildung überhaupt darf ſich geltend machen, und wenn auch in allen dieſen Beziehungen die Subjektivität, welche das Beſondere und Allgemeine in ſich verknüpft und vermittelt, das Herrſchende und Hervorſtechende bleibt, ſo iſt doch der Standpunkt, auf den ſie ſich ſtellt, allgemeiner und erweiterter als im eigentlichen Liede. Beſonders die Italiener z. B. haben in ihren Sonetten und Seſtinen ein glänzendes Beiſpiel einer feinſinnig reflektirenden Empfindung gegeben, die in einer Situation nicht bloß die Stimmungen der Sehnſucht, des Schmerzes, Verlangens u. ſ. f. oder die Anſchauungen von äußeren Gegenſtänden mit inniger Koncentration unmittelbar ausdrückt, ſondern ſich vielfach herumwindet, mit Beſonnenheit weit in Mythologie, Geſchichte, Vergangenheit und Gegenwart umherblickt, und doch immer in ſich wiederkehrt und ſich beſchränkt und zuſammenhält. Dieſer Art der Bildung iſt weder die Einfachheit des Liedes vergönnt, noch die Erhebung der Ode geſtattet, wodurch denn einer Seits die Sangbarkeit fortfällt, anderer Seits aber, als Gegentheil des begleitenden Singens, die Sprache ſelbſt in ihrem Klingen und künſtlichen Reimen zu einer tönenden Melodie des Wortes wird. Die Elegie dagegen kann in Sylbenmaaß, Reflexionen, Aus-

ſprüchen und beſchreibender Darſtellung der Empfindungen epiſcher gehalten ſeyn.

$\gamma\gamma$) Die dritte Stufe in dieſer Sphäre wird durch eine Behandlungsweiſe ausgefüllt, deren Charakter neuerdings unter uns Deutſchen am ſchärfſten in Schiller hervorgetreten iſt. Die meiſten ſeiner lyriſchen Gedichte, wie die Reſignation, die Ideale, das Reich der Schatten, die Künſtler, das Ideal und das Leben, ſind ebenſowenig eigentliche Lieder als Oden oder Hymnen, Epiſteln, Sonette oder Elegieen im antiken Sinne; ſie nehmen im Gegentheil einen von allen dieſen Arten verſchiedenen Standpunkt ein. Was ſie auszeichnet, iſt beſonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambiſch fortgeriſſen erſcheint, noch im Drange der Begeiſterung mit der Größe ſeines Gegenſtandes kämpft, ſondern deſſelben vollkommen Meiſter bleibt, und ihn mit eigener poetiſcher Reflexion, in ebenſo ſchwungreicher Empfindung als umfaſſender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigſten volltönendſten Worten und Bildern, doch meiſt ganz einfachen aber ſchlagenden Rhythmen und Reimen, nach allen Seiten hin vollſtändig explicirt. Dieſe großen Gedanken und gründlichen Intereſſen, denen ſein ganzes Leben geweiht war, erſcheinen deshalb als das innerſte Eigenthum ſeines Geiſtes, aber er ſingt nicht ſtill in ſich oder in geſelligem Kreiſe, wie Goethe's liederreicher Mund, ſondern wie ein Sänger, der einen für ſich ſelbſt würdigen Gehalt einer Verſammlung der Hervorragendſten und Beſten vorträgt. So tönen ſeine Lieder, wie er ſelbſt von ſeiner Glocke ſagt:

Hoch über'm niedern Erdenleben
Soll ſie im blauen Himmelszelt,
Die Nachbarin des Donners, ſchweben
Und grenzen an die Sternenwelt,
Soll eine Stimme ſeyn von oben,
Wie der Geſtirne helle Schaar,

Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernſten Dingen
Sey ihr metall'ner Mund geweiht,
Und ſtündlich mit den ſchnellen Schwingen
Berühr' im Fluge ſie die Zeit.

3. Geſchichtliche Entwickelung der Lyrik.

Aus dem, was ich Theils über den allgemeinen Charakter, Theils über die näheren Beſtimmungen angedeutet habe, welche in Rückſicht auf den Dichter, das lyriſche Kunſtwerk und die Arten der Lyrik in Betracht kommen, erhellt ſchon zur Genüge, daß beſonders in dieſem Gebiete der Poeſie eine konkrete Behandlung nur in zugleich hiſtoriſcher Weiſe möglich iſt. Denn das Allgemeine, das für ſich kann feſtgeſtellt werden, bleibt nicht nur ſeinem Umfange nach beſchränkt, ſondern auch in ſeinem Werthe abſtrakt, weil faſt in keiner anderen Kunſt in gleichem Maaße die Beſonderheit der Zeit und Nationalität, ſowie die Einzelnheit des ſubjektiven Genius das Beſtimmende für den Inhalt und die Form der Kunſtwerke abgiebt. Jemehr nun aber hieraus für uns die Forderung erwächſt, eine ſolche geſchichtliche Darſtellung nicht zu umgehn, um ſo mehr muß ich mich eben um dieſer Mannigfaltigkeit willen, zu welcher die lyriſche Poeſie auseinander geht, ausſchließlich auf die kurze Ueberſicht über dasjenige beſchränken, was mir in dieſem Kreiſe zur Kenntniß gekommen iſt, und woran ich einen regeren Antheil habe nehmen können.

Den Grund für die allgemeine Gruppirung der vielfachen nationalen und individuellen lyriſchen Produkte haben wir, wie bei der epiſchen Poeſie, aus den durchgreifenden Formen zu entnehmen, zu denen ſich das künſtleriſche Hervorbringen überhaupt entfaltet, und welche wir als die ſymboliſche, klaſſiſche und romantiſche Kunſt haben kennen lernen. Als Haupteintheilung müſſen

wir deshalb auch in dieſem Gebiete dem Stufengange folgen, der uns von der orientaliſchen zu der Lyrik der Griechen und Römer, und von dieſer zu den ſlaviſchen, romaniſchen und germaniſchen Völkern herüberführt.

a) Was nun erſtens die orientaliſche Lyrik näher anbetrifft, ſo unterſcheidet ſie ſich von der abendländiſchen im Weſentlichſten dadurch, daß es der Orient ſeinem allgemeinen Principe gemäß weder zur individuellen Selbſtſtändigkeit und Freiheit des Subjekts noch zu jener Verinnigung jedes Inhaltes bringt, deren Unendlichkeit in ſich die Tiefe des romantiſchen Gemüths ausmacht. Im Gegentheil zeigt ſich das ſubjektive Bewußtſeyn ſeinem Inhalt nach auf der einen Seite in das Aeußere und Einzelne unmittelbar verſunken, und ſpricht ſich in dem Zuſtande und den Situationen dieſer ungetrennten Einheit aus, anderer Seits hebt es ſich, ohne feſten Halt in ſich ſelber zu finden, gegen dasjenige auf, was ihm in der Natur und den Verhältniſſen des menſchlichen Daſeyns als das Mächtige und Subſtantielle gilt, und zu dem es ſich nun in dieſem bald negativeren bald freieren Verhältniß in ſeiner Vorſtellung und Empfindung, ohne es erreichen zu können, heranringt. — Der Form nach treffen wir deshalb hier weniger die poetiſche Aeußerung ſelbſtſtändiger Vorſtellungen über Gegenſtände und Verhältniſſe, als vielmehr das unmittelbare Schildern jener reflexionsloſen Einlebung, wodurch ſich nicht das Subjekt in ſeiner in ſich zurückgenommenen Innerlichkeit, ſondern in ſeinem Aufgehobenſeyn gegen die Objekte und Situationen zu erkennen giebt. Nach dieſer Seite hin erhält die orientaliſche Lyrik häufig, im Unterſchiede beſonders der romantiſchen, einen gleichſam objektiveren Ton. Denn oft genug ſpricht das Subjekt die Dinge und Verhältniſſe nicht ſo aus, wie ſie in ihm ſind, ſondern ſo, wie es in den Dingen iſt, denen es nun häufig auch ein für ſich ſelbſtſtändig beſeeltes Leben giebt; wie z. B. Hafis einmal ausruft:

O komm! die Nachtigall von dem Gemüth Hafiſens
Kömmt auf den Duft der Roſen des Genuſſes wieder.

Anderer Seits geht dieſe Lyrik in der Befreiung des Subjekts von ſich und aller Einzelnheit und Partikularität überhaupt zur urſprünglichen Expanſion des Innern fort, das ſich nun aber leicht ins Grenzenloſe verliert, und zu einem poſitiven Ausdruck deſſen, was es ſich zum Gegenſtande macht, nicht hindurchdringen kann, weil dieſer Inhalt ſelbſt das ungeſtaltbar Subſtantielle iſt. Im Ganzen hat deshalb in dieſer letzteren Rückſicht die morgenländiſche Lyrik beſonders bei den Hebräern, Arabern und Perſern den Charakter hymnenartiger Erhebung. Alle Größe, Macht und Herrlichkeit der Kreatur häuft die ſubjektive Phantaſie verſchwenderiſch auf, um dieſen Glanz dennoch vor der unausſprechlich höheren Majeſtät Gottes verſchwinden zu laſſen, oder ſie wird nicht müde, wenigſtens alles Liebliche und Schöne zu einer köſtlichen Schnur aneinander zu reihn, die ſie als Opfergabe demjenigen darbringt, was dem Dichter, ſey es nun Sultan, Geliebte oder Schenke, einzig von Werth iſt.

Als nähere Form des Ausdrucks endlich iſt hauptſächlich in dieſer Sphäre der Poeſie die Metapher, das Bild und Gleichniß zu Hauſe. Denn Theils kann ſich das Subjekt, das in ſeinem eigenen Innern nicht frei für ſich ſelber iſt, nur im vergleichenden Einleben in Anderes und Aeußeres kundgeben; Theils bleibt hier das Allgemeine und Subſtantielle abſtrakt, ohne ſich mit einer beſtimmten Geſtalt zu freier Individualität zuſammenſchmelzen zu laſſen, ſo daß es nun auch ſeiner Seits nur im Vergleich mit den beſondern Erſcheinungen der Welt zur Anſchauung gelangt, während dieſe endlich nur den Werth erhalten, zur annähernden Vergleichbarkeit mit dem Einen dienen zu können, das allein Bedeutung hat und des Ruhmes und Preiſes würdig iſt. Dieſe Metaphern, Bilder und Gleichniſſe aber, zu welchen das durchweg faſt zur Anſchauung heraustretende Innere ſich aufſchließt, ſind nicht die wirkliche

Empfindung und Sache ſelbſt, ſondern ein nur ſubjektiv vom Dichter *gemachter* Ausdruck derſelben. Was deshalb dem lyriſchen Gemüthe hier an innerlich konkreter Freiheit abgeht, das finden wir durch die Freiheit des Ausdrucks erſetzt, der ſich von naiver Unbefangenheit in Bildern und Gleichnißreden ab, die vielſeitigſten Mittelſtufen hindurch, bis zur unglaublichſten Kühnheit und dem ſcharfſinnigſten Witz neuer und überraſchender Kombinationen fortentwickelt.

Was zum Schluß die einzelnen Völker angeht, welche ſich in der orientaliſchen Lyrik hervorgethan haben, ſo ſind hier erſtens die *Chineſen*, zweitens die *Inder*, drittens aber vor allem die *Hebräer*, *Araber* und *Perſer* zu nennen, auf deren nähere Charakteriſtik ich mich jedoch nicht einlaſſen kann.

b. Auf der zweiten Hauptſtufe, in der Lyrik der Griechen und Römer, iſt es die *klaſſiſche* Individualität, welche den durchgreifenden Charakterzug ausmacht. Dieſem Principe gemäß geht das einzelne Bewußtſeyn, das ſich lyriſch mittheilt, weder in das Aeußere und Objektive auf, noch erhebt es ſich über ſich ſelbſt hinaus zu dem erhabenen Anruf an alle Kreatur: alles was Odem hat lobe den Herrn! oder verſenkt ſich, nach freudiger Entfeſſelung von allen Banden der Endlichkeit, in den Einen, der alles durchdringt und beſeelt, ſondern das Subjekt ſchließt ſich mit dem Allgemeinen, als der Subſtanz ſeines eigenen Geiſtes, frei zuſammen, und bringt ſich dieſe individuelle Einigung innerlich zum poetiſchen Bewußtſeyn. —

Wie von der *orientaliſchen*, ſo unterſcheidet ſich die Lyrik der Griechen und Römer auf der anderen Seite ebenſoſehr von der *romantiſchen*. Denn ſtatt ſich bis zur Innigkeit partikulärer Stimmungen und Situationen zu vertiefen, arbeitet ſie hingegen das Innere zur klarſten Explikation ſeiner individuellen Leidenſchaft, Anſchauung und Betrachtungen heraus. Dadurch behält auch ſie, ſelbſt als Aeußerung des inneren Geiſtes, ſoweit dieß der Lyrik geſtattet iſt, den plaſtiſchen Typus

der klaſſiſchen Kunſtform bei. Was ſie nämlich von Lebensanſichten, Weisheitsſprüchen u. ſ. f. darlegt, entbehrt aller durchſichtigen Allgemeinheit ungeachtet dennoch nicht der freien Individualität ſelbſtſtändiger Geſinnung und Auffaſſungsweiſe, und ſpricht ſich weniger bilderreich und metaphoriſch als direkt und eigentlich aus, während auch die ſubjektive Empfindung Theils in allgemeinerer Weiſe, Theils in anſchaulicher Geſtalt für ſich ſelbſt objektiv wird. In derſelben Individualität ſcheiden ſich die beſonderen Arten in Betreff auf Konception, Ausdruck, Dialekt und Versmaaß von einander ab, um in abgeſchloſſener Selbſtſtändigkeit den Kulminationspunkt ihrer Ausbildung zu erreichen, und wie das Innere und deſſen Vorſtellungen iſt auch der äußere Vortrag plaſtiſcherer Art, indem derſelbe in muſikaliſcher Rückſicht weniger die innerliche Seelenmelodie der Empfindung als den ſinnlichen Wortklang in dem rhythmiſchen Maaß ſeiner Bewegung hervorhebt, und hiezu endlich noch die Verſchlingungen des Tanzes treten läßt.

α) In urſprünglicher reichſter Entwickelung bildet die griechiſche Lyrik dieſen Kunſtcharakter vollendet aus. Zuerſt als noch epiſch gehaltnere Hymnen, welche im Metrum des Epos weniger die innere Begeiſterung ausſprechen, als in feſten objektiven Zügen, wie ich ſchon oben anführte, ein plaſtiſches Bild der Götter vor die Seele ſtellen. — Den nächſten Fortgang ſodann bildet dem Metrum nach das elegiſche Sylbenmaaß, das den Pentameter hinzufügt, und durch den regelmäßig wiederkehrenden Anſchluß deſſelben an den Hexameter und die gleichen abbrechenden Einſchnitte den erſten Beginn einer ſtrophenartigen Abrundung zeigt. So iſt denn auch die Elegie in ihrem ganzen Tone bereits lyriſcher, ſowohl die politiſche als auch die erotiſche, obſchon ſie beſonders als gnomiſche Elegie dem epiſchen Herausheben und Ausſprechen des Subſtantiellen als ſolchen noch nahe liegt, und daher auch ausſchließlich faſt den Joniern angehört, bei welchen die objektive Anſchauung die Oberhand hatte.

Auch in Rückſicht auf das Muſikaliſche iſt es hauptſächlich nur die rhythmiſche Seite, die zur Ausbildung gelangt. — Daneben drittens entwickelt ſich in einem neuen Versmaaße das jambiſche Gedicht, das durch die Schärfe ſeiner Schmähungen eine ſchon ſubjektivere Richtung nimmt.

Die eigentlich lyriſche Reflexion und Leidenſchaft aber entwickelt ſich erſt in der ſogenannten meliſchen Lyrik: die Metra werden verſchiedenartiger, wechſelnder, die Strophen reicher, die Elemente der muſikaliſchen Begleitung durch die hinzutretende Modulation vollſtändiger; jeder Dichter macht ſich ein ſeinem lyriſchen Charakter entſprechendes Sylbenmaaß; Sappho für ihre weichen doch von leidenſchaftlicher Gluth entflammten und im Ausdruck wirkungsvoll geſteigerten Ergüſſe; Alcäus für ſeine männlich kühneren Oden, und beſonders laſſen die Skolien bei der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts und Tones auch eine vielſeitige Nuancirung der Diktion und des Metrums zu.

Die choriſche Lyrik endlich entfaltet ſich ſowohl in Betreff auf Reichthum der Vorſtellung und Reflexion, Kühnheit der Uebergänge, Verknüpfungen u. ſ. f., als auch in Rückſicht auf äußeren Vortrag am reichhaltigſten. Der Chorgeſang kann mit einzelnen Stimmen wechſeln, und die innerliche Bewegung begnügt ſich nicht mit dem bloßen Rhythmus der Sprache und den Modulationen der Muſik, ſondern ruft als plaſtiſches Element auch noch die Bewegungen des Tanzes zu Hülfe, ſo daß hier die ſubjektive Seite der Lyrik an ihrer Verſinnlichung durch die Exekution ein vollſtändiges Gegengewicht erhält. Die Gegenſtände dieſer Art der Begeiſterung ſind die ſubſtantiellſten und gewichtigſten, die Verherrlichung der Götter, ſowie der Sieger bei den Kampfſpielen, in welchen die in politiſcher Rückſicht häufig getrennten Griechen die objektive Anſchauung ihrer nationalen Einheit fanden; und ſo fehlt es denn auch nach Seiten der innern Auffaſſungsweiſe nicht an epiſchen und objektiven Elementen. Pindar z. B., der in dieſem Gebiete den Gipfel der

Vollendung erreicht, geht, wie ich bereits angab, von den äuſserlich ſich darbietenden Anläſſen leicht über zu tiefen Ausſprüchen über die allgemeine Natur des Sittlichen, Göttlichen, dann der Heroen, heroiſcher Thaten, Stiftungen von Staaten u. ſ. f. und hat die plaſtiſche Veranſchaulichung ganz ebenſo wie den ſubjektiven Schwung der Phantaſie in ſeiner Gewalt. Daher iſt es aber nicht die Sache, die ſich epiſch für ſich fortmacht, ſondern die ſubjektive Begeiſterung, ergriffen von ihrem Gegenſtande, ſo daß dieſer umgekehrt vom Gemüthe getragen und producirt erſcheint.

Die ſpätere Lyrik der alexandriniſchen Dichter iſt dann weniger eine ſelbſtſtändige Weiterentwickelung als vielmehr eine gelehrtere Nachahmung und Bemühung um Eleganz und Korrektheit des Ausdrucks, bis ſie ſich endlich zu kleineren Anmuthigkeiten, Scherzen u. ſ. f. verſtreut, oder in Epigrammen ſonſt ſchon vorhandene Blumen der Kunſt und des Lebens durch ein Band der Empfindung und des Einfalls neu zu verknüpfen, und durch Witz des Lobes oder der Sathre aufzufriſchen ſucht.

β) Bei den **Römern** zweitens findet die lyriſche Poeſie einen zwar mehrfach angebauten, doch weniger urſprünglich fruchtreichen Boden. Ihre Epoche des Glanzes beſchränkt ſich deshalb vornehmlich Theils auf das Zeitalter des Auguſtus, in welcher ſie als theoretiſche Aeußerung und gebildeter Genuß des Geiſtes betrieben wurde, Theils bleibt ſie eine Sache mehr der überſetzenden, oder kopirenden Geſchicklichkeit, und Frucht des Fleißes und Geſchmacks, als der friſchen Empfindung und künſtleriſchen originalen Konception. Dennoch aber ſtellt ſich, der Gelehrſamkeit und fremden Mythologie, ſowie der Nachbildung vorzugsweiſe kälterer alexandriniſcher Muſter ungeachtet, die römiſche Eigenthümlichkeit überhaupt und der individuelle Charakter und Geiſt der einzelnen Dichter zugleich wieder ſelbſtſtändig heraus, und giebt, wenn man von der innerſten Seele der Poeſie und Kunſt abſtrahirt, im Felde ſowohl der Ode als auch

der Epiſtel, Satyre und Elegie etwas durchaus in ſich Fertiges und Vollendetes. Die ſpätere Satyre dagegen, die ſich hier hereinziehn läßt, betritt in ihrer Bitterkeit gegen das Verderben der Zeit, in ihrer ſtachelnden Entrüſtung und deklamatoriſchen Tugend um ſo weniger den eigentlichen Kreis ungetrübter poetiſcher Anſchauung, jemehr ſie dem Bilde einer verworfenen Gegenwart nichts Anderes entgegenzuſetzen hat, als eben jene Indignation und abſtrakte Rhetorik eines tugendhaften Eifers.

c) Wie in die epiſche Poeſie kommt deshalb auch in die Lyrik ein urſprünglicher Gehalt und Geiſt erſt durch das Auftreten neuer Nationen hinein. Dieß iſt bei den germaniſchen, romaniſchen und ſlawiſchen Völkerſchaften der Fall, welche bereits in ihrer heidniſchen Vorzeit, hauptſächlich aber nach ihrer Bekehrung zum Chriſtenthume, ſowohl im Mittelalter als auch in den letzten Jahrhunderten, eine dritte Hauptrichtung der Lyrik im allgemeinen Charakter der romantiſchen Kunſtform immer mannigfacher und reichhaltiger ausbilden.

In dieſem dritten Kreiſe wird die lyriſche Poeſie von ſo überwiegender Wichtigkeit, daß ihr Princip ſich zunächſt beſonders in Rückſicht auf das Epos, dann aber in einer ſpäteren Entwickelung auch in Betreff auf das Drama in einer viel tieferen Weiſe, als es bei den Griechen und Römern möglich war, geltend macht, ja bei einigen Völkern ſogar die eigentlich epiſchen Elemente ganz im Typus der erzählenden Lyrik behandelt, und dadurch Produkte hervorbringt, bei denen es zweifelhaft ſcheinen kann, ob ſie zur einen oder anderen Gattung zu rechnen ſeyen. Dieſes Herüberneigen zur lyriſchen Auffaſſung findet ſeinen weſentlichen Grund darin, daß ſich das geſammte Leben dieſer Nationen aus dem Princip der Subjektivität entwickelt, die das Subſtantielle und Objektive als das Ihrige aus ſich hervorzubringen und zu geſtalten gedrungen iſt, und ſich dieſer ſubjektiven Vertiefung in ſich mehr und mehr bewußt wird. Am ungetrübteſten und vollſtändigſten bleibt dieß Princip bei den

germaniſchen Stämmen wirkſam, während ſich die ſlawiſchen umgekehrt aus der orientaliſchen Verſenkung in das Subſtantielle und Allgemeine erſt herauszuringen haben. In der Mitte ſtehn die romaniſchen Völker, welche in den eroberten Provinzen des römiſchen Reichs nicht nur die Reſte römiſcher Kenntniſſe und Bildung überhaupt, ſondern nach allen Seiten hin ausgearbeitete Zuſtände und Verhältniſſe vor ſich finden, und, indem ſie ſich damit verſchmelzen, einen Theil ihrer urſprünglichen Natur dahingeben müſſen. — Was den Inhalt angeht, ſo ſind es faſt alle Entwickelungsſtufen des nationalen und individuellen Daſeyns, welche ſich in Bezug auf die Religion und das Weltleben dieſer zu immer größerem Reichthum aufgeſchloſſenen Völker und Jahrhunderte im Reflex des Innern als ſubjektive Zuſtände und Situationen ausſprechen. Der Form nach macht Theils der Ausdruck des zur Innigkeit koncentrirten Gemüths, ſey es nun, daß ſich daſſelbe in nationale und ſonſtige Begebniſſe, in die Natur und äußere Umgebung hineinlege, oder rein mit ſich ſelber beſchäftigt bleibe, Theils die in ſich und ihre erweiterte Bildung ſich ſubjektiv vertiefende Reflexion den Grundtypus aus. Im Aeußeren verwandelt ſich die Plaſtik der rhythmiſchen Verſifikation zur Muſik der Alliteration, Aſſonanz und mannigfachſten Reimverſchlingungen, und benutzt dieſe neuen Elemente einer Seits höchſt einfach und anſpruchslos, anderer Seits mit vieler Kunſt und Erfindung feſtausgeprägter Formen, während auch der äußere Vortrag die eigentlich muſikaliſche Begleitung des melodiſchen Geſangs und der Inſtrumente immer vollſtändiger ausbildet.

In der Eintheilung endlich dieſer umfaſſenden Gruppe können wir im Weſentlichen dem Gange folgen, den ich ſchon in Anſehung der epiſchen Poeſie angegeben habe.

Auf der einen Seite ſteht demnach die Lyrik der neuen Völker in ihrer noch heidniſchen Urſprünglichkeit;

zweitens breitet ſich reichhaltiger die Lyrik des chriſtlichen Mittelalters aus;

drittens endlich iſt es Theils das wiederauflebende Studium der alten Kunſt, Theils das moderne Princip des Proteſtantismus, das von weſentlicher Einwirkung wird.

Auf eine nähere Charakteriſtik jedoch dieſer Hauptſtadien kann ich mich für diesmal nicht einlaſſen, und will mich nur darauf beſchränken, zum Schluß noch einen deutſchen Dichter herauszuheben, von dem aus unſere vaterländiſche Lyrik in neuerer Zeit wieder einen großartigen Aufſchwung genommen hat, und deſſen Verdienſte die Gegenwart zu wenig würdigt: ich meine den Sänger der Meſſiade. Klopſtock iſt einer der großen Deutſchen, welche die neue Kunſtepoche in ihrem Volke haben beginnen helfen; eine große Geſtalt, welche die Poeſie aus der enormen Unbedeutenheit der gottſchediſchen Epoche, die, was in dem deutſchen Geiſte noch Edles und Würdiges war, mit eigner ſteifſter Flachheit vollends verkahlt hatte, in muthiger Begeiſterung und innerem Stolze herausriß, und, voll von der Heiligkeit des poetiſchen Berufs, in gediegener wenn auch herber Form Gedichte lieferte, von denen ein großer Theil bleibend klaſſiſch iſt. — Seine Jugendoden ſind Theils einer edlen Freundſchaft gewidmet, die ihm etwas Hohes, Feſtes, Ehrenhaftes, der Stolz ſeiner Seele, ein Tempel des Geiſtes war; Theils einer Liebe voll Tiefe und Empfindung, obſchon gerade zu dieſem Felde viele Produkte gehören, die für völlig proſaiſch zu halten ſind; wie z. B. „Selmar und Selma", ein trübſeliger langweiliger Wettſtreit zwiſchen Liebenden, der ſich nicht ohne viel Weinen, Wehmuth, leere Sehnſucht und unnütze melancholiche Empfindung um den müßigen lebloſen Gedanken dreht, ob Selmar oder Selma zuerſt ſterben werde. — Vornehmlich aber tritt in Klopſtock in den verſchiedenſten Beziehungen das Vaterlandsgefühl hervor. Als Proteſtanten konnte ihm die chriſtliche Mythologie, die Heiligenlegenden u. ſ. f., (etwa die Engel aus-

genommen, vor denen er einen großen poetiſchen Reſpekt hatte, obſchon ſie in einer Poeſie der lebendigen Wirklichkeit abſtrakt und todt bleiben,) weder für den ſittlichen Ernſt der Kunſt, noch für die Kräftigkeit des Lebens und eines nicht blos weh= und demüthigen, ſondern ſich ſelbſt fühlenden, poſitiv frommen Geiſtes genügen. Als Dichter aber drängte ſich ihm das Bedürfniß einer Mythologie, und zwar einer heimiſchen, auf, deren Namen und Geſtaltungen für die Phantaſie ſchon als ein feſter Boden vorhanden wären. Dieß Vaterländiſche geht für uns den griechiſchen Göttern ab, und ſo hat denn Klopſtock, aus Nationalſtolz kann man ſagen, die alte Mythologie von Wodan, Hertha u. ſ. f. wieder aufzufriſchen den Verſuch gemacht. Zu objektiver Wirkung und Gültigkeit jedoch vermochte er es mit dieſen Götternamen, die zwar germaniſch geweſen aber nicht mehr ſind, ſo wenig zu bringen, als die Reichsverſammlung in Regensburg das Ideal unſerer heutigen politiſchen Exiſtenz ſeyn könnte. Wie groß daher auch das Bedürfniß war, eine allgemeine Volksmythologie, die Wahrheit der Natur und des Geiſtes, in nationaler Geſtaltung poetiſch und wirklich vor ſich zu haben, ſo ſehr blieben jene verſunkene Götter doch nur eine völlig unwahre Hohlheit, und es lag eine Art läppiſcher Heuchelei in der Prätenſion, zu thun, als ob es der Vernunft und dem nationalen Glauben Ernſt damit ſeyn ſollte. Für die bloße Phantaſie aber ſind die Geſtalten der griechiſchen Mythologie unendlich lieblicher, heiterer, menſchlich freier und mannigfacher ausgebildet. Im Lyriſchen jedoch iſt es der Sänger, der ſich darſtellt, und dieſen müſſen wir in Klopſtock um jenes vaterländiſchen Bedürfniſſes und Verſuches willen ehren, eines Verſuches, der wirkſam genug war, noch ſpäte Früchte zu tragen, und auch im Poetiſchen die gelehrte Richtung auf die ähnlichen Gegenſtände hinzulenken. — Ganz rein, ſchön und wirkungsreich endlich tritt Klopſtock's vaterländiſches Gefühl in ſeiner Begeiſterung für die Ehre und Würde der deutſchen Sprache, und alter deutſcher

hiſtoriſcher Geſtalten hervor, Herrmann's z. B., und vornehmlich einiger deutſcher Kaiſer, die ſich ſelbſt durch Dichterkunſt geehrt haben. So belebte ſich in ihm immer berechtigter der Stolz der deutſchen Muſe, und ihr wachſender Muth, ſich im frohen Selbſtbewußtſeyn ihrer Kraft mit den Griechen, Römern und Engländern zu meſſen. Ebenſo gegenwärtig und patriotiſch iſt die Richtung ſeines Blicks auf Deutſchland's Fürſten, auf die Hoffnungen, die ihr Charakter in Rückſicht auf die allgemeine Ehre, auf Kunſt und Wiſſenſchaft, öffentliche Angelegenheiten und große geiſtige Zwecke erwecken könnte. Eines Theils drückte er Verachtung aus gegen dieſe unſere Fürſten, die „im ſanften Stuhl, vom Höfling rings umräuchert, jetzt unberühmt und einſt noch unberühmter" ſeyn würden, anderen Theils ſeinen Schmerz, daß ſelbſt Friedrich der Zweite

Nicht ſah, daß Deutſchlands Dichtkunſt ſich ſchnell erhob,
Aus feſter Wurzel daurendem Stamm, und weit
Der Aeſte Schatten warf! —

und ebenſo ſchmerzlich ſind ihm die vergeblichen Hoffnungen, die ihn in Kaiſer Joſeph den Aufgang einer neuen Welt des Geiſtes und der Dichtkunſt erblicken ließen. Endlich macht dem Herzen des Greiſen nicht weniger die Theilnahme an der Erſcheinung Ehre, daß ein Volk die Ketten aller Art zerbrach, tauſendjähriges Unrecht mit Füßen trat, und zum erſtenmale auf Vernunft und Recht ſein politiſches Leben gründen wollte. Er begrüßt dieſe neue

Labende, ſelbſt nicht geträumte Sonne.
Geſeegnet ſey mir du, das mein Haupt bedeckt,
Mein graues Haar, die Kraft, die nach ſechzigen
Fordauert; denn ſie war's, ſo weit hin
Brachte ſie mich, daß ich dieß erlebte!

Ja er redet ſogar die Franzoſen mit den Worten an:

Verzeiht, o Franken, (Namen der Brüder iſt
Der edle Name) daß ich den Deutſchen einſt

Zurufte, das zu fliehn, warum ich
Ihnen itzt flehe, euch nachzuahmen.

Ein um ſo ſchärferer Grimm aber befiel den Dichter, als dieſer ſchöne Morgen der Freiheit ſich in einen greuelvollen, blutigen, freiheitsmordenden Tag verwandelte. Dieſen Schmerz jedoch vermochte Klopſtock nicht dichteriſch zu bilden, und ſprach ihn um ſo proſaiſcher, haltungsloſer und faſſungsloſer aus, als er ſeiner getäuſchten Hoffnung nichts Höheres entgegenzuſetzen wußte, da ſeinem Gemüthe keine reichere Vernunftforderung in der Wirklichkeit erſchienen war.

In dieſer Weiſe ſteht Klopſtock groß im Sinne der Nation, der Freiheit, Freundſchaft, Liebe und proteſtantiſchen Feſtigkeit da, verehrungswerth in ſeinem Adel der Seele und Poeſie, in ſeinem Streben und Vollbringen, und wenn er auch nach manchen Seiten hin in der Beſchränktheit ſeiner Zeit befangen blieb, und viele bloß kritiſche, grammatiſche und metriſche, kalte Oden gedichtet hat, ſo iſt doch ſeitdem, Schiller ausgenommen, keine in ernſter männlicher Geſinnung ſo unabhängige edle Geſtalt wieder aufgetreten.

Dagegen aber haben Schiller und Goethe nicht bloß als ſolche Sänger ihrer Zeit, ſondern als umfaſſendere Dichter gelebt, und beſonders ſind Goethe's Lieder das vortrefflichſte, tiefſte und wirkungsvollſte, was wir Deutſche aus neuerer Zeit beſitzen, weil ſie ganz ihm und ſeinem Volke angehören, und, wie ſie auf heimiſchem Boden erwachſen ſind, dem Grundton unſeres Geiſtes nun auch vollſtändig entſprechen. —

C. Die dramatiſche Poeſie.

Das Drama muß, weil es ſeinem Inhalte wie ſeiner Form nach ſich zur vollendeteſten Totalität ausbildet, als die höchſte Stufe der Poeſie und der Kunſt überhaupt angeſehn werden. Denn den ſonſtigen ſinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, iſt die Rede allein das der Expoſition des Geiſtes würdige Element, und unter den beſonderen Gattungen der redenden Kunſt wiederum die dramatiſche Poeſie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem ſubjektiven Principe der Lyrik in ſich vereinigt, indem ſie eine in ſich abgeſchloſſene Handlung als wirkliche, ebenſoſehr aus dem Inneren des ſich durchführenden Charakters entſpringende, als in ihrem Reſultat aus der ſubſtantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kolliſionen entſchiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darſtellt. Dieſe Vermittelung des Epiſchen durch die Innerlichkeit des Subjekts als gegenwärtig Handelnden erlaubt es dem Drama nun aber nicht, die äußere Seite des Lokals, der Umgebung, ſowie des Thuns und Geſchehens in epiſcher Weiſe zu beſchreiben, und fordert deshalb, damit das ganze Kunſtwerk zu wahrhafter Lebendigkeit komme, die vollſtändige ſceniſche Aufführung deſſelben. Die Handlung ſelbſt endlich in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit iſt einer ſchlechthin entgegengeſetzten Auffaſſung fähig, deren durchgreifendes Princip, als das Tragiſche und Komiſche, die Gattungsunterſchiede der dramatiſchen Poeſie zu einer dritten Hauptſeite macht. —

Aus dieſen allgemeinen Geſichtspunkten ergiebt ſich für unſere Erörterungen nachfolgender Gang:

erſtens haben wir das dramatiſche Kunſtwerk im Unterſchiede des epiſchen und lyriſchen ſeinem allgemeinen und beſonderen Charakter nach zu betrachten;

zweitens müſſen wir auf die ſceniſche Darſtellung und deren Nothwendigkeit unſere Aufmerkſamkeit richten; und

drittens die verſchiedenen Arten der dramatiſchen Poeſie in ihrer konkreten hiſtoriſchen Wirklichkeit durchgehn.

1. Das Drama als poetiſches Kunſtwerk.

Das Erſte, was wir beſtimmter für ſich herausheben können, betrifft die poetiſche Seite als ſolche des dramatiſchen Werks, unabhängig davon, daß daſſelbe für die unmittelbare Anſchauung muß in Scene geſetzt werden. Hieher gehören als nähere Gegenſtände unſerer Betrachtung

erſtens das allgemeine Princip der dramatiſchen Poeſie;

zweitens die beſonderen Beſtimmungen des dramatiſchen Kunſtwerks;

drittens die Beziehung deſſelben auf das Publikum.

a. Das Princip der dramatiſchen Poeſie.

Das Bedürfniß des Drama überhaupt iſt die Darſtellung gegenwärtiger menſchlicher Handlungen und Verhältniſſe für das vorſtellende Bewußtſeyn, in dadurch ſprachlicher Aeußerung der die Handlung ausdrückenden Perſonen. Das dramatiſche Handeln aber beſchränkt ſich nicht auf die einfache ſtörungsloſe Durchführung eines beſtimmten Zwecks, ſondern beruht ſchlechthin auf kollidirenden Umſtänden, Leidenſchaften und Charakteren, und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrer Seits wieder eine Schlichtung des Kampfs und Zwieſpalts nothwendig machen. Was wir deshalb vor uns ſehen ſind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualiſirten Zwecke, in ihrem ſich Zeigen und Behaupten, Einwirken und Beſtimmen gegeneinander; — alles in Augenblicklichkeit wechſelſeitiger Aeußerung — ſowie das in ſich ſelbſt begründete Endreſultat dieſes ganzen ſich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe löſenden menſchlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen.

Die poetiſche Auffaſſungsweiſe dieſes neuen Inhalts ſoll

nun, wie ich ſchon anführte, eine vermittelnde Einigung des epiſchen und lyriſchen Kunſtprincipes ſeyn.

α) Das Nächſte, was ſich in dieſer Rückſicht feſtſtellen läßt, betrifft die Zeit, in welcher die dramatiſche Poeſie ſich als hervorragende Gattung geltend machen kann. Das Drama iſt das Produkt eines ſchon in ſich ausgebildeten nationalen Lebens. Denn es ſetzt weſentlich ſowohl die urſprünglich poetiſchen Tage des eigentlichen Epos, als auch die ſelbſtſtändige Subjektivität des lyriſchen Erguſſes als vergangen voraus, da es ſich, Beide zuſammenfaſſend, in keiner dieſer für ſich geſonderten Sphären genügt. Zu dieſer poetiſchen Verknüpfung muß das freie Selbſtbewußtſeyn menſchlicher Zwecke, Verwickelungen und Schickſale ſchon vollkommen erwacht, und in einer Weiſe gebildet ſeyn, wie es nur in den mittleren und ſpäteren Entwickelungsepochen des nationalen Daſeyns möglich wird. So ſind auch die erſten großen Thaten und Begebniſſe der Völker gemeinhin mehr epiſcher als dramatiſcher Natur; gemeinſame Züge meiſt nach Außen, wie der trojaniſche Krieg, das Heranwogen der Völkerwanderung, die Kreuzzüge; oder gemeinſchaftliche heimiſche Vertheidigung gegen Fremde, wie die Perſerkriege; und erſt ſpäter treten jene ſelbſtſtändigere einſame Helden auf, welche aus ſich heraus ſelbſtſtändig Zwecke faſſen und Unternehmungen ausführen.

β) Was nun zweitens die Vermittelung des epiſchen und lyriſchen Princips ſelbſt angeht, ſo haben wir uns dieſelbe folgendermaßen vorzuſtellen.

Schon das Epos führt uns eine Handlung vor Augen, aber als ſubſtantielle Totalität eines nationalen Geiſtes in Form objektiver beſtimmter Begebenheiten und Thaten, in welchen das ſubjektive Wollen, der individuelle Zweck und die Aeußerlichkeit der Umſtände mit ihren realen Hemniſſen ſich das Gleichgewicht halten. In der Lyrik dagegen iſt es das Subjekt, das in ſeiner ſelbſtſtändigen Innerlichkeit für ſich hervortritt und ſich ausſpricht.

Soll nun das Drama beide Seiten in ſich zuſammenhalten, ſo hat es

αα) erſtens wie das Epos ein Geſchehen, Thun, Handeln zur Anſchauung zu bringen; von allem aber, was vor ſich geht, muß es die Aeußerlichkeit abſtreifen, und an deren Stelle als Grund und Wirkſamkeit das ſelbſtbewußte und thätige Individuum ſetzen. Denn das Drama zerfällt nicht in ein lyriſches Inneres, dem Aeußeren gegenüber, ſondern ſtellt ein Inneres und deſſen äußere Realiſirung dar. Dadurch erſcheint dann das Geſchehen nicht hervorgehend aus den äußeren Umſtänden, ſondern aus dem inneren Wollen und Charakter, und erhält dramatiſche Bedeutung nur durch den Bezug auf die ſubjektiven Zwecke und Leidenſchaften. Ebenſoſehr jedoch bleibt das Individuum nicht nur in ſeiner abgeſchloſſenen Selbſtſtändigkeit ſtehn, ſondern findet ſich durch die Art der Umſtände, unter denen es ſeinen Charakter und Zweck zum Inhalte ſeines Wollens nimmt, ſowie durch die Natur dieſes individuellen Zweckes in Gegenſatz und Kampf gegen Andere gebracht. Dadurch wird das Handeln Verwickelungen und Kolliſionen überantwortet, die nun ihrer Seits, ſelbſt wider den Willen und die Abſicht der handelnden Charaktere, zu einem Ausgang hinleiten, in welchem ſich das eigene innere Weſen menſchlicher Zwecke, Charaktere und Konflikte herausſtellt. Dieß Subſtantielle, das ſich an den ſelbſtſtändig aus ſich handelnden Individuen geltend macht, iſt die andere Seite des Epiſchen, die ſich im Principe der dramatiſchen Poeſie wirkſam und lebendig erweiſt.

ββ) Wie ſehr deshalb auch das Individuum ſeinem Innern nach zum Mittelpunkte wird, ſo kann ſich doch die dramatiſche Darſtellung nicht mit den bloß lyriſchen Situationen des Gemüths begnügen, und das Subjekt bereits vollbrachte Thaten in müßiger Theilnahme beſchreiben laſſen, oder überhaupt unthätige Genüſſe, Anſchauungen und Empfindungen ſchildern, ſondern das Drama muß die Situationen und deren Stimmung

beſtimmt zeigen durch den individuellen Charakter, der ſich zu beſonderen Zwecken entſchließt, und dieſe zum praktiſchen Inhalte ſeines wollenden Selbſt macht. Die Beſtimmtheit des Gemüths geht deshalb im Drama zum Triebe, zur Verwirklichung des Innern durch den Willen, zur Handlung über, macht ſich äußerlich, objektivirt ſich, und wendet ſich dadurch nach der Seite epiſcher Realität hin. Die äußere Erſcheinung aber, ſtatt als bloßes Geſchehen in's Daſeyn zu treten, enthält für das Individuum ſelbſt die Abſichten und Zwecke deſſelben; die Handlung iſt das ausgeführte Wollen, das zugleich ein g e w u ß t e s iſt, ſowohl in Betreff auf ſeinen Urſprung und Ausgangspunkt im Innern, als auch in Rückſicht auf ſein Endreſultat. Was nämlich aus der That herauskommt, geht für das Individuum ſelber daraus hervor, und übt ſeinen Rückſchlag auf den ſubjektiven Charakter und deſſen Zuſtände aus. Dieſer ſtete Bezug der geſammten Realität auf das Innere des ſich aus ſich beſtimmenden Individuums, das ebenſoſehr der Grund derſelben iſt, als es ſie in ſich zurücknimmt, iſt das eigentlich lyriſche Princip in der dramatiſchen Poeſie.

$\gamma\gamma$) In dieſer Weiſe allein tritt die Handlung als H a n d l u n g auf, als wirkliches Ausführen innerer Abſichten und Zwecke, mit deren Realität ſich das Subjekt als mit ſich ſelbſt zuſammenſchließt und darin ſich ſelber will und genießt, und nun auch mit ſeinem ganzen Selbſt für das, was aus demſelben in's äußere Daſeyn übergeht, einſtehn muß. Das dramatiſche Individuum bricht ſelber die Frucht ſeiner eigenen Thaten.

Indem nun aber das Intereſſe ſich auf den inneren Zweck beſchränkt, deſſen Held das handelnde Individuum iſt, und vom Aeußeren nur dasjenige braucht in das Kunſtwerk aufgenommen zu werden, was zu dieſem Zwecke, der aus dem Selbſtbewußtſeyn herſtammt, einen weſentlichen Bezug hat, ſo iſt das Drama e r ſ t e n s abſtrakter als das Epos. Denn einer Seits hat die Handlung, inſofern ſie in der Selbſtbeſtimmung des Charakters

beruht, und aus dieſem innern Quellpunkte ſich herleiten ſoll, nicht den epiſchen Boden einer totalen ſich allen ihren Seiten und Verzweigungen nach objektiv ausbreitenden Weltanſchauung zur Vorausſetzung, ſondern zieht ſich zur Einfachheit beſtimmter Umſtände zuſammen, unter welchen das Subjekt ſich zu ſeinem Zwecke entſchließt, und ihn durchführt; anderer Seits iſt es nicht die Individualität, die ſich in dem ganzen Komplexus ihrer nationalen epiſchen Eigenſchaften vor uns entwickeln ſoll, ſondern der Charakter in Rückſicht auf ſein Handeln, das zur allgemeinen Seele einen beſtimmten Zweck hat. Dieſer Zweck, die Sache, auf welche es ankommt, ſteht höher als die partikuläre Breite des Individuums, das nur als lebendiges Organ und belebender Träger erſcheint. Eine weitere Entfaltung des individuellen Charakters nach den verſchiedenartigſten Seiten hin, welche mit ſeinem auf einen Punkt koncentrirten Handeln in keinem oder nur in entfernterem Zuſammenhange ſtehn, würde ein Ueberfluß ſeyn, ſo daß ſich alſo auch in Betreff der handelnden Individualität die dramatiſche Poeſie einfacher zuſammenziehn muß als die epiſche. Daſſelbe gilt für die Zahl und Verſchiedenheit der auftretenden Perſonen. Denn inſofern, wie geſagt, das Drama ſich nicht auf dem Boden einer in ſich totalen Nationalwirklichkeit fortbewegt, die uns in ihrer vielgeſtaltigen Geſammtheit unterſchiedener Stände, Alter, Geſchlechter, Thätigkeiten u. ſ. f. zur Anſchauung kommen ſoll, ſondern umgekehrt unſer Auge ſtets auf den einen Zweck und deſſen Vollführung hinzulenken hat, würde dieß läßige objektive Auseinandergehn ebenſo müßig als ſtörend werden.

Zugleich aber zweitens iſt der Zweck und Inhalt einer Handlung dramatiſch nur dadurch, daß er durch ſeine Beſtimmtheit, in deren Beſonderung ihn der individuelle Charakter ſelbſt wieder nur unter beſtimmten Umſtänden ergreifen kann, in anderen Individuen andere entgegenſtehende Zwecke und Leidenſchaften hervorruft. Dieß treibende Pathos können nun zwar

in jedem der Handelnden geiſtige, ſittliche, göttliche Mächte ſeyn, Recht, Liebe zum Vaterlande, zu den Eltern, Geſchwiſtern, zur Gattin u. ſ. f.; ſoll dieſer weſentliche Gehalt der menſchlichen Empfindung und Thätigkeit jedoch dramatiſch erſcheinen, ſo muß er ſich in ſeiner Beſonderung als unterſchiedene Zwecke *entgegentreten*, ſo daß überhaupt die Handlung Hinderniſſe von Seiten anderer handelnder Individuen zu erfahren hat, und in Verwickelungen und Gegenſätze geräth, welche das Gelingen und ſich Durchſetzen einander wechſelſeitig beſtreiten. Der wahrhafte Inhalt, das eigentlich Hindurchwirkende ſind daher wohl die ewigen Mächte, das an und für ſich Sittliche, die Götter der lebendigen Wirklichkeit, überhaupt das Göttliche und Wahre, aber nicht in ſeiner ruhenden Macht, in welcher die unbewegten Götter, ſtatt zu handeln, als ſtille Skulpturbilder ſelig in ſich verſunken bleiben, ſondern das Göttliche in ſeiner Gemeinde, als Inhalt und Zweck der menſchlichen Individualität, als konkretes Daſeyn zur Exiſtenz gebracht, und zur Handlung aufgeboten und in Bewegung geſetzt.

Wenn jedoch in dieſer Weiſe das Göttliche die innerſte objektive Wahrheit in der äußeren Objektivität des Handelns ausmacht, ſo kann nun auch *drittens* die Entſcheidung über den Verlauf und Ausgang der Verwickelungen und Konflikte nicht in den einzelnen Individuen liegen, die einander entgegenſtehn, ſondern in dem Göttlichen ſelbſt als Totalität in ſich, und ſo muß uns das Drama, ſey es in welcher Weiſe es wolle, das lebendige Wirken einer in ſich ſelbſt beruhenden, jeden Kampf und Widerſpruch löſenden Nothwendigkeit darthun.

γ) An den dramatiſchen *Dichter* als producirendes Subjekt ergeht deshalb vor allem die Forderung, daß er die volle Einſicht habe in dasjenige, was menſchlichen Zwecken, Kämpfen und Schickſalen Inneres und Allgemeines zu Grunde liegt. Er muß ſich zum Bewußtſeyn bringen, in welche Gegenſätze und Verwickelungen der Natur der Sache gemäß das Handeln, ſowohl

nach Seiten der ſubjektiven Leidenſchaft und Individualität der Charaktere, als auch nach Seiten des Inhalts menſchlicher Entwürfe und Entſchließungen, ſowie der äußeren konkreten Verhältniſſe und Umſtände heraustreten könne; und zugleich muß er zu erkennen befähigt ſeyn, welches die waltenden Mächte ſind, die dem Menſchen das gerechte Loos für ſeine Vollbringungen zutheilen. Das Recht wie die Verirrung der Leidenſchaften, welche in der Menſchenbruſt ſtürmen, und zum Handeln antreiben, müſſen in gleicher Klarheit vor ihm liegen, damit ſich da, wo für den gewöhnlichen Blick nur Dunkelheit, Zufall und Verwirrung zu herrſchen ſcheint, für ihn das wirkliche ſich Vollführen des an und für ſich Vernünftigen und Wirklichen ſelber offenbare. Der dramatiſche Dichter darf deshalb ebenſowenig bei dem bloß unbeſtimmten Weben in den Tiefen des Gemüths, als bei dem einſeitigen Feſthalten irgend einer ausſchließlichen Stimmung und beſchränkten Partheilichkeit in Sinnesweiſe und Weltanſchauung ſtehn bleiben, ſondern hat die größte Aufgeſchloſſenheit und umfaſſendſte Weite des Geiſtes nöthig. Denn die in dem mythologiſchen Epos nur verſchiedenen, und durch die vielſeitige reale Individualiſirung in ihrer Bedeutung unbeſtimmter werdenden geiſtigen Mächte treten im Dramatiſchen ihrem einfachen ſubſtantiellen Inhalte nach als Pathos von Individuen gegeneinander auf, und das Drama iſt die Auflöſung der Einſeitigkeit dieſer Mächte, welche in den Individuen ſich verſelbſtſtändigen; ſey es nun, daß ſie ſich, wie in der Tragödie, feindſelig gegenüberſtehn, oder wie in der Komödie, ſich als ſich an ihnen ſelbſt unmittelbar auflöſend zeigen.

b. Das dramatiſche Kunſtwerk.

Was nun zweitens das Drama als konkretes Kunſtwerk anbetrifft, ſo ſind die Hauptpunkte, die ich herausheben will, kurz folgende:

erſtens die Einheit deſſelben im Unterſchiede des Epos und lyriſchen Gedichts;

zweitens die Art der Gliederung und Entfaltung;

drittens die äußerliche Seite, der Diktion, des Dialogs und des Versmaaßes.

α) Das Nächſte und Allgemeinſte, was ſich über die Einheit des Drama feſtſtellen läßt, knüpft ſich an die Bemerkung, die ich oben bereits angedeutet habe, daß nämlich die dramatiſche Poeſie, dem Epos gegenüber, ſich ſtrenger in ſich zuſammenfaſſen müſſe. Denn obſchon auch das Epos eine individuelle Begebenheit zum Einheitspunkte hat, ſo geht dieſelbe doch auf einem mannigfach ausgedehnten Boden einer breiten Volkswirklichkeit vor ſich, und kann ſich zu vielſeitigen Epiſoden und deren objektiven Selbſtſtändigkeit auseinanderſchlagen. Der ähnliche Schein eines nur loſen Zuſammenhangs war aus dem entgegengeſetzten Grunde einigen Arten der Lyrik geſtattet. Da nun aber im Dramatiſchen einer Seits jene epiſche Grundlage, wie wir ſchon ſahen, fortfällt, und anderer Seits die Individuen ſich nicht in bloß lyriſcher Einzelnheit ausſprechen, ſondern durch die Gegenſätze ihrer Charaktere und Zwecke ſoſehr zu einander in Verhältniß treten, daß dieſer individuelle Bezug gerade den Boden ihrer dramatiſchen Exiſtenz ausmacht, ſo ergiebt ſich hieraus ſchon die Nothwendigkeit einer feſteren Geſchloſſenheit des ganzen Werks. Dieſer engere Zuſammenhalt iſt ſowohl objektiver als ſubjektiver Natur; objektiv nach Seiten des ſachlichen Inhalts der Zwecke, welche die Individuen kämpfend durchführen; ſubjektiv dadurch, daß dieſer in ſich ſubſtantielle Gehalt im Dramatiſchen als Leidenſchaft beſonderer Charaktere erſcheint, ſo daß nun das Mißlingen oder Durchſetzen, das Glück oder Unglück, der Sieg oder Untergang weſentlich in ihrem Zweck die Individuen ſelber trifft.

Als nähere Geſetze laſſen ſich die bekannten Vorſchriften der ſogenannten Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung angeben.

αα) Die Unveränderbarkeit eines abgeſchloſſenen Lokals für die beſtimmte Handlung gehört zu jenen ſteifen Regeln, welche ſich beſonders die Franzoſen aus der alten Tragödie und den ariſtoteliſchen Bemerkungen abſtrahirt haben. Ariſtoteles aber ſagt nur (Poet. c. 5.) von der Tragödie, daß die Dauer ihrer Handlung meiſt die Dauer eines Tages nicht überſchreite, die Einheit des Orts dagegen berührt er nicht, und auch die alten Dichter ſind ihr nicht in dem ſtrikten franzöſiſchen Sinne gefolgt, wie z. B. in den Eumeniden des Aeſchylus und dem Ajax des Sophokles die Scene wechſelt. Weniger noch kann ſich die neuere dramatiſche Poeſie, wenn ſie einen Reichthum von Kolliſionen, Charakteren, epiſodiſchen Perſonen und Zwiſchenereigniſſen, überhaupt eine Handlung darſtellen ſoll, deren innere Fülle auch einer äußeren Ausbreitung bedarf, dem Joche einer abſtrakten Daſſelbigkeit des Orts beugen. Die moderne Poeſie, inſoweit ſie im romantiſchen Typus dichtet, der überhaupt im Aeußerlichen bunter und willkürlicher ſeyn darf, hat ſich daher von dieſer Forderung frei gemacht. Iſt aber die Handlung wahrhaft zu wenigen großen Motiven koncentrirt, ſo daß ſie auch im Aeußeren einfach ſeyn kann, ſo bedarf ſie auch keines mannigfaltigen Wechſels des Schauplatzes. Und ſie thut wohl daran. Wie falſch nämlich auch jene bloß konventionelle Vorſchrift ſeyn mag, ſo liegt wenigſtens die richtige Vorſtellung darin, daß der ſtete Wechſel eines grundloſen Herüber und Hinüber von einem Orte zum anderen ebenſoſehr unſtatthaft erſcheinen muß. Denn einer Seits hat die dramatiſche Koncentration der Handlung ſich auch in dieſer äußerlichen Rückſicht, dem Epos gegenüber, das ſich im Raume auf's vielſeitigſte in breiter Gemächlichkeit und Veränderung ergehn darf, geltend zu machen, anderer Seits wird das Drama nicht nur wie das Epos für die innere Vorſtellung, ſondern für das unmittelbare Anſchaun gedichtet. In unſerer Phantaſie können wir uns leicht von einem Ort aus nach einem anderen verſetzen; bei realer Anſchauung

aber muß der Einbildungskraft nicht zu vieles zugemuthet werden, was dem ſinnlichen Anblick widerſpricht. Shakeſpeare z. B., in deſſen Tragödien und Komödien der Schauplatz ſehr häufig wechſelt, hatte Pfoſten aufgerichtet und Zettel angeheftet, auf denen ſtand, an welchem Orte die Scene ſpiele. Dieß iſt nur eine dürftige Aushülfe und bleibt immer eine Zerſtreuung. Deshalb empfiehlt ſich die Einheit des Orts wenigſtens als für ſich verſtändlich und bequem, inſofern dadurch alle Unklarheit vermieden bleibt. Doch kann allerdings der Phantaſie auch Manches zugetraut werden, was der bloß empiriſchen Anſchauung und Wahrſcheinlichkeit entgegenläuft, und das gemäßeſte Verhalten wird immer darin beſtehn, in dieſer Rückſicht einen glücklichen Mittelweg einzuſchlagen, d. h. weder das Recht der Wirklichkeit zu verletzen, noch ein allzugenaues Feſthalten deſſelben zu fordern.

ββ) Ganz daſſelbe gilt für die Einheit der Zeit. Denn in der Vorſtellung für ſich laſſen ſich zwar große Zeiträume ohne Schwierigkeit zuſammenfaſſen, in der ſinnlichen Anſchauung aber ſind einige Jahre ſo ſchnell nicht zu überſpringen. Iſt daher die Handlung ihrem ganzen Inhalte und Konflikte nach einfach, ſo wird das Beſte ſeyn, auch die Zeit ihres Kampfes bis zur Entſcheidung einfach zuſammenzuziehn. Wenn ſie dagegen reichhaltiger Charaktere bedarf, deren Entwickelungsſtufen viele der Zeit nach auseinanderliegende Situationen nöthig machen, ſo wird die formelle Einheit einer immer nur relativen und ganz konventionellen Zeitdauer an und für ſich unmöglich, und eine ſolche Darſtellung ſchon deshalb aus dem Bereiche der dramatiſchen Poeſie entfernen zu wollen, weil ſie gegen jene feſtgeſtellte Zeiteinheit verſtößt, würde nichts anderes heißen, als die Proſa der ſinnlichen Wirklichkeit zur letzten Richterin über die Wahrheit der Poeſie aufwerfen. Am wenigſten aber darf der bloß empiriſchen Wahrſcheinlichkeit, daß wir als Zuſchauer in wenigen Stunden auch nur einen kurzen Zeitraum in ſinnlicher Gegenwart vor uns könnten vorübergehen ſehn, das

große Wort gegeben werden. Denn gerade da, wo der Dichter ſich ihr am meiſten zu fügen bemüht iſt, entſtehen nach anderen Seiten hin faſt unumgänglich wieder die ſchlimmſten Unwahrſcheinlichkeiten.

$\gamma\gamma$) Das wahrhaft unverletzliche Geſetz hingegen iſt die Einheit der Handlung. Worin aber dieſe Einheit eigentlich liege, darüber kann vielfach Streit entſtehn, und ich will mich deshalb über den Sinn derſelben näher erklären. Jede Handlung überhaupt ſchon muß einen beſtimmten Zweck haben, den ſie durchführt, denn mit dem Handeln tritt der Menſch thätig in die konkrete Wirklichkeit ein, in welcher auch das Allgemeinſte ſich ſogleich zu beſonderer Erſcheinung verdichtet und begrenzt. Nach dieſer Seite würde alſo die Einheit in der Realiſation eines in ſich ſelbſt beſtimmten und unter beſonderen Umſtänden und Verhältniſſen konkret zum Ziel gebrachten Zweckes zu ſuchen ſeyn. Nun ſind aber, wie wir ſahen, die Umſtände für das dramatiſche Handeln von der Art, daß der individuelle Zweck dadurch von anderen Individuen her Hemmniſſe erfährt, indem ſich ihm ein entgegengeſetzter Zweck, der ſich gleichmäßig Daſeyn zu verſchaffen ſucht, in den Weg ſtellt, ſo daß es in dieſem Gegenüber zu wechſelſeitigen Konflikten und deren Verwickelung kommt. Die dramatiſche Handlung beruht deshalb weſentlich auf einem kollidirenden Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung ihren Grund haben, daß nach der Beſtimmtheit der beſonderen Umſtände, Charaktere und Zwecke die Kolliſion ſich ebenſoſehr den Zwecken und Charakteren gemäß herausſtelle, als ihren Widerſpruch aufhebe. Dieſe Löſung muß dann zugleich, wie die Handlung ſelbſt, ſubjektiv und objektiv ſeyn. Einer Seits nämlich findet der Kampf der ſich entgegenſtehenden Zwecke ſeine Ausgleichung; anderer Seits haben die Individuen mehr oder weniger ihr ganzes Wollen und Seyn in ihre zu vollbringende Unternehmung hineingelegt, ſo daß alſo das Gelingen oder Mißlingen derſelben, die volle

oder beſchränkte Durchführung, der nothwendige Untergang oder die friedliche Einigung mit anſcheinend entgegengeſetzten Abſichten auch das Loos des Individuums inſoweit beſtimmt, als es ſich mit dem, was es in's Werk zu ſetzen gedrungen war, verſchlungen hat. Ein wahrhaftes Ende wird deshalb nur dann erzielt, wenn der Zweck und das Intereſſe der Handlung, um welche das Ganze ſich dreht, identiſch mit den Individuen und ſchlechthin an ſie gebunden iſt. — Jenachdem nun der Unterſchied und Gegenſatz der dramatiſch handelnden Charaktere einfach gehalten oder zu mannigfach epiſodiſchen Nebenhandlungen und Perſonen verzweigt iſt, kann die Einheit wieder ſtrenger oder loſer ſeyn. Die Komödie z. B. bei vielſeitig verwickelten Intriguen braucht ſich nicht ſo feſt zuſammenzuſchließen, als die meiſten Theils in großartigerer Einfachheit motivirte Tragödie. Doch iſt das romantiſche Trauerſpiel auch in dieſer Rückſicht bunter und in ſeiner Einheit lockerer als das antike. Aber ſelbſt hier muß die Beziehung der Epiſoden und Nebenperſonen erkennbar bleiben, und mit dem Schluß das Ganze auch der Sache nach geſchloſſen und abgerundet ſeyn. So iſt z. B. in Romeo und Julie der Zwiſt der Familien, welcher außerhalb der Liebenden und ihres Zwecks und Schickſals liegt, zwar der Boden der Handlung, doch nicht der Punkt, auf es den eigentlich ankommt, und Shakeſpeare widmet der Beendigung deſſelben am Schluß eine, wenn auch geringere, doch aber erforderliche Aufmerkſamkeit. Ebenſo bleibt im Hamlet das Schickſal des däniſchen Reichs nur ein untergeordnetes Intereſſe, dennoch aber erſcheint es durch das Auftreten des Fortinbras berückſichtigt, und erhält ſeinen befriedigenden Abſchluß.

Nun kann freilich in dem beſtimmten Ende, das Kolliſionen auflöſt, wieder die Möglichkeit neuer Intereſſen und Konflikte gegeben ſeyn, die eine Kolliſion jedoch, um die es ſich handelte, hat in dem für ſich abgeſchloſſenen Werk ihre Erledigung zu finden. Von dieſer Art ſind z. B. bei Sophokles die drei Tragödien aus dem thebaniſchen Sagenkreiſe. Die erſte

enthält die Entdeckung des Oedip als Mörders des Lajos; die zweite ſeinen friedlichen Tod im Haine der Eumeniden; die dritte das Schickſal der Antigone, und doch iſt jede dieſer drei Tragödien, unabhängig von der andern, ein in ſich ſelbſtſtändiges Ganzes.

β) Was zweitens die konkrete Entfaltungsweiſe des dramatiſchen Kunſtwerks angeht, ſo haben wir hauptſächlich drei Punkte herauszuheben, in welchen ſich das Drama vom Epos und Liede unterſcheidet; den Umfang nämlich, die Art des Fortgangs und die Eintheilung in Scenen und Akte.

αα) Daß ſich ein Drama nicht zu derſelben Breite ausdehnen dürfe, welche der eigentlichen Epopöe nothwendig iſt, haben wir ſchon geſehn. Ich will deshalb außer dem bereits erwähnten Fortfallen des ſeiner Totalität nach im Epos geſchilderten Weltzuſtandes, und dem Hervorſtechen der einfacheren Kolliſion, welche den weſentlichen dramatiſchen Inhalt abgiebt, nur noch den weiteren Grund anführen, daß beim Drama einer Seits das Meiſte von demjenigen, was der epiſche Dichter in verweilender Muße für die Anſchauung beſchreiben muß, der wirklichen Aufführung überlaſſen bleibt, während anderer Seits nicht das reale Thun, ſondern die Expoſition der inneren Leidenſchaft die Hauptſeite ausmacht. Das Innere aber nimmt ſich, der Breite realer Erſcheinung gegenüber, zu einfachen Empfindungen, Sentenzen, Entſchlüſſen u. ſ. f. zuſammen, und macht im Unterſchiede des epiſchen Außereinander und der zeitlichen Vergangenheit auch in dieſer Rückſicht das Princip lyriſcher Koncentration und des gegenwärtigen Entſtehens und ſich Ausſprechens von Leidenſchaften und Vorſtellungen geltend. Doch begnügt ſich die dramatiſche Poeſie nicht mit Darlegung nur einer Situation, ſondern ſtellt das Unſinnliche des Gemüths und Geiſtes zugleich handelnd als eine Totalität von Zuſtänden und Zwecken verſchiedenartiger Charakere dar, welche zuſammt, was in Bezug auf ihr Handeln in ihrem Innern vorgeht,

äußern, ſo daß, im Vergleich mit dem lyriſchen Gedicht, das Drama wiederum zu einem beiweitem größeren Umfange auseinandertritt und ſich abrundet. Im Allgemeinen läßt ſich das Verhältniß ſo beſtimmen, daß die dramatiſche Poeſie ohngefähr in der Mitte ſtehe zwiſchen der Ausdehnung der Epopöe und der Zuſammengezogenheit der Lyrik.

ββ) Wichtiger *zweitens* als dieſe Seite des äußeren Maaßes iſt die Art des *dramatiſchen Fortgangs*, der Entwickelungsweiſe des Epos gegenüber. Die Form epiſcher Objektivität fordert, wie wir ſahen, überhaupt ein ſchilderndes Verweilen, das ſich dann noch zu wirklichen Hemmungen ſchärfen darf. Nun könnte es zwar beim erſten Blick ſcheinen, daß die dramatiſche Poeſie, da ſich in ihrer Darſtellung dem *einen* Zweck und Charakter andere Zwecke und Charaktere entgegenſtellen, dieß Aufhalten und Hindern erſt recht werde zu ihrem Principe zu nehmen haben. Dennoch aber verhält ſich die Sache gerade umgekehrt. Der eigentlich dramatiſche Verlauf iſt die ſtete *Fortbewegung* zur Endkataſtrophe. Dieß erklärt ſich einfach daraus, daß den hervorſtechenden Angelpunkt die *Kolliſion* ausmacht. Einer Seits ſtrebt deshalb alles zum Ausbruche dieſes Konfliktes hin, anderer Seits bedarf gerade der Zwiſt und Widerſpruch entgegenſtehender Geſinnungen, Zwecke und Thätigkeiten ſchlechthin einer Auflöſung, und wird dieſem Reſultate zugetrieben. Hiemit ſoll jedoch nicht geſagt ſeyn, daß die bloße Haſt im Vorſchreiten ſchon an und für ſich eine dramatiſche Schönheit ſey; im Gegentheil muß ſich auch der dramatiſche Dichter die Muße gönnen, jede Situation ſich für ſich mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausgeſtalten zu laſſen. Epiſodiſche Scenen aber, welche ohne die Handlung weiter zu bringen den Fortgang nur hemmen, ſind dem Charakter des Drama zuwider.

γγ) Die *Eintheilung* endlich in dem Verlaufe des dramatiſchen Werks macht ſich am natürlichſten durch die Haupt-

momente, welche im Begriff der dramatiſchen Bewegung ſelbſt begründet ſind. In Bezug hierauf ſagt bereits Ariſtoteles (Poet. c. 7.), ein Ganzes ſey, was Anfang, Mitte und Ende habe; Anfang das, was, ſelber nothwendig, nicht durch Anderes ſey woraus jedoch Anderes ſey und hervorgehe; Ende das Entgegengeſetzte, was durch Anderes, nothwendig oder doch meiſtens, entſtehe, ſelbſt jedoch nichts zur Folge habe; Mitte aber, was ſowohl durch Anderes, als auch woraus Anderes hervorgehe. — Nun erhält zwar in der empiriſchen Wirklichkeit jede Handlung mannigfaltige Vorausſetzungen, ſo daß es ſich ſchwer beſtimmen läßt, an welchem Punkte der eigentliche Anfang zu finden ſey; inſofern aber die dramatiſche Handlung weſentlich auf einer beſtimmten Kolliſion beruht, wird der gemäße Ausgangspunkt in der Situation liegen, aus welcher ſich jener Konflikt, obſchon er noch nicht hervorgebrochen iſt, dennoch im weitern Verlaufe entwickeln muß. Das Ende dagegen wird dann erreicht ſeyn, wenn ſich die Auflöſung des Zwieſpalts und der Verwickelung in jeder Rückſicht zu Stande gebracht hat. In die Mitte dieſes Ausgangs und Endes fällt der Kampf der Zwecke, und Zwiſt der kollidirenden Charaktere. Dieſe verſchiedenen Glieder nun ſind im Dramatiſchen als Momente der Handlung ſelber Handlungen, für welche deshalb die Bezeichnung von Akten durchaus angemeſſen iſt. Jetzt heißen ſie es zwar hin und wieder Pauſen, und ein Fürſt, der Eil haben mochte, oder ohne Unterbrechung beſchäftigt ſeyn wollte, zankte einmal im Theater den Kammerherrn aus, daß noch eine Pauſe komme. — Der Zahl nach hat jedes Drama am ſachgemäßeſten drei ſolcher Akte, von denen der erſte das Hervortreten der Kolliſion exponirt, welche ſodann im zweiten ſich lebendig als Aneinanderſtoßen der Intereſſen, als Differenz, Kampf und Verwickelung aufthut, bis ſie dann endlich im dritten auf die Spitze des Widerſpruchs getrieben ſich nothwendig löſt. Für dieſe natürliche Gliederung laſſen ſich bei den Alten, bei welchen die dramatiſchen Abſchnitte im Allgemeinen unbe=

ſtimmter bleiben, als entſprechendes Analogon die Trilogieen des Aeſchylus anführen, in denen ſich jedoch jeder Theil zu einem für ſich abgeſchloſſenen Ganzen ausrundet. In der modernen Poeſie folgen hauptſächlich die Spanier der Theilung in drei Akte; die Engländer, Franzoſen und Deutſche hingegen zerlegen das Ganze meiſt in fünf Akte, indem die Expoſition dem erſten Akt zufällt, während die drei mittleren die verſchiedenartigen Angriffe und Rückwirkungen, Verſchlingungen und Kämpfe der ſich entgegenſtehenden Partheien ausführen, und im fünften erſt die Kolliſion zum vollſtändigen Abſchluß gelangt. —

γ) Das Letzte, wovon wir jetzt noch zu ſprechen haben, betrifft die äußeren Mittel, deren Gebrauch für die dramatiſche Poeſie, inſofern ſie, abgeſehen von der wirklichen Aufführung in ihrem eigenen Bereiche bleibt, offen ſteht. Sie beſchränken ſich auf die ſpecifiſche Art der dramatiſch wirkſamen Diktion überhaupt, auf den näheren Unterſchied des Monologs, Dialogs u. ſ. f. und auf das Versmaaß. Im Drama nämlich iſt, wie ich ſchon mehrfach anführte, nicht das reale Thun, die äußere Seite, ſondern die Expoſition des inneren Geiſtes der Handlung, ſowohl in Betreff auf die handelnden Charaktere und deren Leidenſchaft, Pathos, Entſchluß, Gegeneinanderwirken und Vermitteln, als auch in Rückſicht auf die allgemeine Natur der Handlung in ihrem Kampf und Schickſal. Dieſer innere Geiſt, ſoweit ihn die Poeſie als Poeſie geſtaltet, findet daher einen gemäßen Ausdruck vorzugsweiſe in dem poetiſchen Wort, als geiſtigſter Aeußerung der Empfindungen und Vorſtellungen.

$\alpha\alpha$) Wie nun aber das Drama das Princip des Epos und der Lyrik in ſich zuſammenfaßt, ſo hat auch die dramatiſche Diktion ſowohl lyriſche als auch epiſche Elemente in ſich zu tragen und herauszuſtellen. Die lyriſche Seite findet beſonders in dem modernen Drama, überhaupt da ihre Stelle, wo die Subjektivität ſich in ſich ſelbſt ergeht, und in ihrem Beſchließen und Thun immer das Selbſtgefühl ihrer Innerlichkeit beibehalten

will; doch muß die Expektoration des eigenen Herzens, wenn ſie dramatiſch bleiben ſoll, keine bloße Beſchäftigung mit umherſchweifenden Gefühlen, Erinnerungen und Betrachtungen ſeyn, ſondern ſich in ſtetem Bezug auf die Handlung halten, und die verſchiedenen Momente derſelben zum Reſultate haben und begleiten. — Dieſem ſubjektiven Pathos gegenüber betrifft als epiſches Element das objektiv Pathetiſche vornehmlich die mehr gegen den Zuſchauer herausgewendete Entwickelung des Subſtantiellen der Verhältniſſe, Zwecke und Charaktere. Auch dieſe Seite kann wieder einen zum Theil lyriſchen Ton annehmen, und bleibt nur inſoweit dramatiſch, als ſie nicht aus dem Fortgang der Handlung und aus der Beziehung zu derſelben ſelbſtſtändig für ſich heraustritt. Außerdem können dann, als zweiter Reſt epiſcher Poeſie, erzählende Berichte, Schilderungen von Schlachten und dergleichen mehr eingeflochten werden; doch auch ſie müſſen im Dramatiſchen Theils überhaupt zuſammengedrängter und bewegter ſeyn, Theils von ihrer Seite gleichfalls ſich für den Fortgang der Handlung ſelbſt nothwendig erweiſen. — Das eigentlich Dramatiſche endlich iſt das Ausſprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Intereſſen und dem Zwieſpalt ihrer Charaktere und Leidenſchaften. Hier können ſich nun die beiden erſten Elemente in ihrer wahrhaft dramatiſchen Vermittelung durchdringen, wozu dann noch die Seite des äußerlichen Geſchehens kommt, welches das Wort gleichfalls in ſich aufnimmt; wie z. B. das Abgehen und das Auftreten der Perſonen meiſtens vorher verkündigt, und auch ſonſt ihr äußeres Behaben häufig von anderen Individuen angedeutet wird. — Ein Hauptunterſchied nun in allen dieſen Rückſichten iſt die Ausdrucksweiſe ſogenannter Natürlichkeit, im Gegenſatze einer konventionellen Theaterſprache und deren Rhetorik. Diderot, Leſſing, auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend, wendeten ſich in neuerer Zeit vornehmlich der Seite realer Natürlichkeit zu; Leſſing mit voller Bildung und Feinheit der Beobachtung, Schiller und Goethe

mit Vorliebe für die unmittelbare Lebendigkeit unverzierter Derbheit und Kraft. Daß Menſchen wie im griechiſchen, hauptſächlich aber, — und mit dem letzteren Ausſpruch hat es ſeine Richtigkeit, — im franzöſiſchen Luſt- und Trauerſpiel mit einander ſprechen könnten, ward für unnatürlich erachtet. Dieſe Art der Natürlichkeit aber kann bei einer Ueberfülle bloß realer Züge leicht wieder nach einer anderen Seite ins Trockene und Proſaiſche hineingerathen, inſofern die Charaktere nicht die Subſtanz ihres Gemüths und ihrer Handlung entwickeln, ſondern nur, was ſie in der ganz unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Individualität ohne höheres Bewußtſeyn über ſich und ihre Verhältniſſe empfinden, zur Aeußerung bringen. Je natürlicher die Individuen in dieſer Rückſicht bleiben, deſto proſaiſcher werden ſie. Denn natürliche Menſchen verhalten ſich in ihren Unterredungen und Streitigkeiten überwiegend als bloß einzelne Perſonen, die, wenn ſie ihrer unmittelbaren Beſonderheit nach geſchildert ſeyn ſollen, nicht in ihrer ſubſtantiellen Geſtalt aufzutreten im Stande ſind. Und hierbei kommt denn die Grobheit und Höflichkeit, in Bezug auf das Weſen der Sache, um welche es zu thun iſt, letztlich auf daſſelbe hinaus. Wenn nämlich die Grobheit aus der beſonderen Perſönlichkeit entſpringt, die ſich den unmittelbaren Eingebungen einer bildungsloſen Geſinnung und Empfindungsweiſe überläßt, ſo geht die Höflichkeit umgekehrt wieder nur auf das abſtrakt Allgemeine und Formelle in Achtung, Anerkennung der Perſönlichkeit, Liebe, Ehre u. ſ. f., ohne daß damit irgend etwas Objektives und Inhaltsvolles ausgeſprochen wäre. Zwiſchen dieſer bloß formellen Allgemeinheit und jener natürlichen Aeußerung ungehobelter Beſonderheiten ſteht das wahrhaft Allgemeine, das weder formell noch individualitätslos bleibt, ſondern ſeine doppelte Erfüllung an der Beſtimmtheit des Charakters und der Objektivität der Geſinnungen und Zwecke findet. Das echt Poetiſche wird deshalb darin beſtehn, das Charakteriſtiſche und Individuelle

der unmittelbaren Realität in das reinigende Element der Allgemeinheit zu erheben, und beide Seiten ſich mit einander vermitteln zu laſſen. Dann fühlen wir auch in Betreff auf Diktion, daß wir, ohne den Boden der Wirklichkeit und deren wahrhafte Züge zu verlaſſen, uns dennoch in einer anderen Sphäre, im ideellen Bereiche nämlich der Kunſt befinden. Von dieſer Art iſt die Sprache der griechiſchen dramatiſchen Poeſie, die ſpätere Sprache Goethe's, zum Theil auch Schiller's, und in ſeiner Weiſe auch Shakeſpeare's, obſchon dieſer, dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Theil der Rede der Erfindungsgabe des Schauſpielers anheimſtellen mußte.

ββ) Näher nun zweitens zerſcheidet ſich die dramatiſche Aeußerungsweiſe zu Ergüſſen der Chorgeſänge, zu Monologen und Dialogen. — Den Unterſchied des Chors und Dialogs hat bekanntlich das antike Drama vorzugsweiſe ausgebildet, während im modernen dieſer Unterſchied fortfällt, indem dasjenige, was bei den Alten der Chor vortrug, mehr den handelnden Perſonen ſelbſt in den Mund gelegt wird. Der Chorgeſang nämlich, den individuellen Charakteren und ihrem innern und äußeren Streit gegenüber, ſpricht die allgemeinen Geſinnungen und Empfindungen in einer bald gegen die Subſtantialität epiſcher Ausſprüche, bald gegen den Schwung der Lyrik hingewendeten Weiſe aus. In Monologen umgekehrt iſt es das einzelne Innere, das ſich in einer beſtimmten Situation der Handlung für ſich ſelbſt objektiv wird. Sie haben daher beſonders in ſolchen Momenten ihre echt dramatiſche Stellung, in welchen ſich das Gemüth aus den früheren Ereigniſſen her einfach in ſich zuſammenfaßt, ſich von ſeiner Differenz gegen Andere oder ſeiner eigenen Zwieſpaltigkeit Rechenſchaft giebt, oder auch langſam herangereifte oder plötzliche Entſchlüſſe zur letzten Entſcheidung bringt. — Die vollſtändig dramatiſche Form aber drittens iſt der Dialog. Denn in ihm allein können die handelnden Individuen

ihren Charakter und Zweck ſowohl nach Seiten ihrer Beſonderheit als in Rückſicht auf das Subſtantielle ihres Pathos gegeneinander ausſprechen, in Kampf gerathen, und damit die Handlung in wirklicher Bewegung vorwärts bringen. Im Dialoge läßt ſich nun gleichfalls wieder der Ausdruck eines ſubjektiven und objektiven Pathos unterſcheiden. Das erſtere gehört mehr der zufälligen beſonderen Leidenſchaft an, ſey es nun, daß ſie in ſich zuſammengedrängt bleibt und ſich nur aphoriſtiſch äußert, oder auch aus ſich herauszutoben und vollſtändig zu expliciren vermag. Dichter, welche durch rührende Scenen die ſubjektive Empfindung in Bewegung bringen wollen, bedienen ſich beſonders dieſer Art des Pathos. Wie ſehr ſie dann aber auch perſönliches Leiden und wilde Leidenſchaft oder den unverſöhnten inneren Zwiſt der Seele ausmalen mögen, ſo wird dadurch das wahrhaft menſchliche Gemüth doch weniger bewegt, als durch ein Pathos, in welchem ſich zugleich ein objektiver Gehalt entwickelt. Deswegen machen z. B. die älteren Stücke Goethe's, ſo tief auch der Stoff an ſich ſelber iſt, ſo natürlich auch die Scenen dialogiſirt ſind, im Ganzen weniger Eindruck. Ebenſo berühren die Ausbrüche unverſöhnter Zerriſſenheit und haltungsloſer Wuth einen geſunden Sinn nur in geringem Grade, beſonders aber erkältet das Gräßliche mehr als es erwärmt. Und da kann der Dichter die Leidenſchaft noch ſo ergreifend ſchildern, es hilft nichts; man fühlt das Herz nur zerſchnitten, und wendet ſich ab. Denn es liegt nicht das Poſitive, die Verſöhnung darin, welche der Kunſt nie fehlen darf. Die Alten dagegen wirkten in ihrer Tragödie vornehmlich durch die objektive Seite des Pathos, dem zugleich, ſoweit die Antike es fordert, auch die menſchliche Individualität nicht abgeht. Auch Schiller's Stücke haben dieſes Pathos eines großen Gemüths, ein Pathos, das durchdringend iſt, und allenthalben ſich als Grundlage der Handlung zeigt und ausſpricht. Beſonders dieſem Umſtande iſt die dauernde Wirkung zuzuſchreiben, in welcher

die ſchillerſchen Tragödien, hauptſächlich von der Bühne herab, auch heutigen Tages noch nicht nachgelaſſen haben. Denn was allgemeinen, anhaltenden tiefen dramatiſchen Effekt macht, iſt nur das Subſtantielle im Handeln, — als beſtimmter Inhalt das Sittliche, als formell die Größe des Geiſtes und Charakters, in welcher wiederum Shakeſpeare hervorragt.

γγ) Ueber das Versmaaß endlich will ich nur wenige Bemerkungen hinzufügen. Das dramatiſche Metrum hält am beſten die Mitte zwiſchen dem ruhigen, gleichförmigen Strömen des Hexameters, und zwiſchen den mehr abgebrochenen und eingeſchnittenen lyriſchen Sylbenmaaßen. In dieſer Rückſicht empfiehlt ſich vor allen übrigen das jambiſche Metrum. Denn der Jambus begleitet in ſeinem vorſchreitenden Rhythmus, der durch Anapäſten einer Seits auffahrender und eilender, durch Spondäen gewichtiger werden kann, den fortlaufenden Gang der Handlung am Angemeſſenſten, und beſonders hat der Senarius einen würdigen Ton edler gemäßigter Leidenſchaft. Unter den Neuern bedienen ſich umgekehrt die Spanier der vierfüßigen, ruhig verweilenden Trochäen, welche, Theils mit vielfachen Reimverſchlingungen und Aſſonanzen, Theils reimlos, ſich für die in Bildern ſchwelgende Phantaſie und die verſtändig ſpitzen Auseinanderſetzungen, die das Handeln mehr aufhalten als fördern, höchſt paſſend erweiſen, während ſich außerdem für die eigentlichen Spiele eines lyriſchen Scharfſinns noch Sonette, Oktaven u. ſ. f. einmiſchen. In ähnlicher Weiſe ſtimmt der franzöſiſche Alexandriner mit dem formellen Anſtande und der deklamatoriſchen Rhetorik bald gemeſſener bald hitziger Leidenſchaften zuſammen, deren konventionellen Ausdruck das franzöſiſche Drama künſtlich auszubilden bemüht geweſen iſt. Die realiſtiſcheren Engländer dagegen, denen auch wir Deutſche in neuerer Zeit gefolgt ſind, haben wieder das jambiſche Versmaaß, welches bereits Ariſtoteles (Poet. c. 4.) als das *μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων* be-

zeichnet, feſtgehalten, jedoch nicht als Trimeter, ſondern in einem weniger pathetiſchen Charakter mit vieler Freiheit behandelt.

c. Verhältniß des dramatiſchen Kunſtwerks zum Publikum.

Obſchon die Vorzüge oder Mängel der Diktion und des Versmaaßes auch in der epiſchen und lyriſchen Poeſie von Wichtigkeit ſind, ſo iſt ihnen dennoch in dramatiſchen Kunſtwerken noch eine entſchiednere Wirkung durch den Umſtand zuzuſchreiben, daß wir es hier mit Geſinnungen, Charakteren und Handlungen zu thun haben, welche in ihrer lebendigen Wirklichkeit an uns herantreten ſollen. Ein Luſtſpiel von Calderon z. B. mit dem ganzen witzigen Bilderſpiel ſeiner Theils verſtandesſcharfen, Theils ſchwülſtigen Diktion und dem Wechſel ſeiner vielfach lyriſchen Versmaaße würde ſich ſchon dieſer Aeußerungsweiſe wegen bei uns nur ſchwer eine allgemeine Theilnahme verſchaffen können. Dieſer ſinnlichen Gegenwart und Nähe wegen erhalten die übrigen Seiten des Inhalts wie der dramatiſchen Form ebenfalls einen bei weitem direkteren Bezug auf das Publikum, dem ſie dargeboten werden. Auch auf dieſes Verhältniß wollen wir noch kurz einen Blick werfen.

Wiſſenſchaftliche Werke und lyriſche oder epiſche Gedichte haben entweder gleichſam ein Fach-Publikum, oder es iſt gleichgültig und zufällig, an wen dergleichen Gedichte oder andere Schriften kommen. Wem ein Buch nicht gefällt, der kann's weglegen, wie er an Gemälden oder Statuen, die ihm nicht zuſagen, vorübergeht, und dem Autor ſteht dann immer noch mehr oder weniger die Ausrede zu Gebote, ſein Werk ſey für den oder jenen nicht geſchrieben. Anders verhält es ſich mit dramatiſchen Produktionen. Hier nämlich iſt ein beſtimmtes Publikum, für welches geſchrieben ſeyn ſoll, in Präſenz, und der Dichter iſt ihm verpflichtet. Denn es hat das Recht zum Beifall, wie zum Mißfallen, da ihm als gegenwärtiger Geſammtheit ein Werk vorgeführt wird, das es an dieſem Orte, zu

dieſer Zeit mit lebendiger Theilnahme genießen ſoll. Ein ſolches Publikum nun, wie es ſich als Kollektivum zum Richterſpruche verſammelt, iſt höchſt gemiſchter Art; verſchieden an Bildung, Intereſſen, Gewohnheiten des Geſchmacks, Liebhabereien u. ſ. f., ſo daß hin und wieder ſogar, um vollſtändig zu gefallen, ein Talent im Schlechten und eine gewiſſe Schamloſigkeit in Rückſicht auf die reinen Forderungen echter Kunſt nöthig ſeyn kann. Nun bleibt zwar auch dem dramatiſchen Dichter der Ausweg übrig, das Publikum zu verachten; er hat dann aber gerade in Betreff ſeiner eigentlichſten Wirkungsweiſe immer ſeinen Zweck verfehlt. Beſonders bei uns Deutſchen iſt ſeit der tieckiſchen Zeit her dieſer Trotz gegen das Publikum Mode geworden. Der deutſche Autor will ſich ſeiner beſonderen Individualität nach ausſprechen, nicht aber dem Hörer und Zuſchauer ſeine Sache genehm machen. Im Gegentheil in ſeinem deutſchen Eigenſinn muß jeder was Anderes haben als der Andere, um ſich als Original zu zeigen. So ſind z. B. Tieck und die Herrn Schlegel's, die, in ihrer ironiſchen Abſichtlichkeit, des Gemüthes und Geiſtes ihrer Nation und Zeit nicht mächtig werden konnten, hauptſächlich gegen Schiller losgezogen, und haben ihn ſchlecht gemacht, weil er für uns Deutſche den rechten Ton getroffen hatte, und am populärſten geworden war. Unſere Nachbarn, die Franzoſen, hingegen machen es umgekehrt; ſie ſchreiben für den gegenwärtigen Effekt und behalten ſtets ihr Publikum im Auge, das nun ſeiner Seits wieder für den Autor ein ſcharfer und unnachſichtiger Kritiker iſt und ſeyn kann, da ſich in Frankreich ein beſtimmter Kunſtgeſchmack feſtgeſtellt hat, während bei uns eine Anarchie herrſcht, in welcher jeder wie er geht und ſteht nach dem Zufalle ſeiner individuellen Anſicht, Empfindung oder Laune urtheilt und Beifall ſpendet oder verdammt.

Indem nun aber in der eigenen Natur des dramatiſchen Werks die Beſtimmung liegt, an ihm ſelbſt die Lebendigkeit zu beſitzen, welche ihm bei ſeinem Volke auch eine beifällige Auf=

nahme verſchafft, ſo hat vor allem der dramatiſche Dichter ſich den Anforderungen zu unterwerfen, welche, unabhängig von ſonſtigen zufälligen Richtungen und Zeitumſtänden, dieſen nöthigen Erfolg kunſtgemäß ſichern können. Ich will in dieſer Rückſicht nur auf die allgemeinſten Punkte aufmerkſam machen.

α) Erſtens müſſen die Zwecke, welche in der dramatiſchen Handlung ſich beſtreiten und ihren Kampf löſen, entweder ein allgemein menſchliches Intereſſe, oder doch ein Pathos zur Grundlage haben, welches bei dem Volke, für das der Dichter producirt, ein gültiges, ſubſtantielles Pathos iſt. Hier kann nun aber das allgemein Menſchliche und das ſpecifiſch Nationale in Betreff auf das Subſtantielle der Kolliſionen ſehr weit auseinanderliegen. Werke, welche bei einem Volke auf dem Gipfel der dramatiſchen Kunſt und Entwickelung ſtehen, können deshalb einer anderen Zeit und Nation ganz ungenießbar bleiben. Aus der indiſchen Lyrik z. B. wird uns noch heutigen Tages Vieles höchſt anmuthig, zart und von reizender Süße erſcheinen, ohne daß wir dabei eine abſtoßende Differenz empfinden; die Kolliſion dagegen, um welche ſich in der Sakontala die Handlung dreht, der zornige Fluch nämlich des Brahmanen, dem Sakontala, weil ſie ihn nicht ſieht, ihre Ehrfurcht zu bezeigen unterläßt, kann uns nur abſurd vorkommen, ſo daß wir bei allen ſonſtigen Vorzügen dieſes wunderbar lieblichen Gedichts dennoch für den weſentlichen Mittelpunkt der Handlung kein Intereſſe haben können. Daſſelbe gilt für die Art und Weiſe, in welcher die Spanier das Motiv der perſönlichen Ehre hin und wieder in einer Abſtraktion der Schärfe und Konſequenz behandeln, deren Grauſamkeit unſere Vorſtellung und Empfindung auf's Tiefſte verletzt. So entſinne ich mich z. B. des Verſuchs, eines der bei uns unbekannteren Stücke Calderon's, „geheime Rache für geheimen Schimpf" auf die Bühne zu bringen, ein Verſuch, der nur aus dieſem Grunde gänzlich geſcheitert iſt. Eine andere Tragödie wiederum, welche in dem ähnlichen Kreiſe dennoch

einen menſchlich tieferen Konflikt darſtellt, „der Arzt ſeiner Ehre" iſt mit einigen Abänderungen mehr ſelbſt durchgedrungen als der „ſtandhafte Prinz", welchem wiederum ſein ſteif und abſtrakt katholiſches Princip im Wege ſteht. In der entgegengeſetzten Richtung haben ſich umgekehrt die ſhakeſpeare'ſchen Tragödien und Luſtſpiele ein immer größeres Publikum verſchafft, weil in ihnen, aller Nationalität ohnerachtet, dennoch das allgemein Menſchliche bei weitem überwiegt, ſo daß Shakeſpeare nur da keinen Eingang gefunden hat, wo wiederum die nationalen Kunſtkonventionen ſo enger und ſpecifiſcher Art ſind, daß ſie den Genuß auch ſolcher Werke entweder ſchlechthin ausſchließen oder doch verkümmern. Den ähnlichen Vorzug der ſhakeſpeare-ſchen Dramen würden auch die alten Tragiker haben, wenn wir nicht, außer den veränderten Gewohnheiten in Rückſicht auf die ſceniſche Darſtellung und einigen Seiten nationaler Anſchauungen, eine ſubjektivere Tiefe der Innerlichkeit und Breite der partikulären Charakteriſtik forderten. Die antiken Stoffe hingegen werden zu keiner Zeit ihre Wirkung verfehlen. Im Allgemeinen läßt ſich daher behaupten, daß ein dramatiſches Werk, je mehr es, ſtatt ſubſtantiell menſchliche Intereſſen zu behandeln, ſich ganz ſpecifiſche Charaktere und Leidenſchaften, wie ſie nur durch beſtimmte nationale Zeitrichtungen bedingt ſind, zum Inhalt erwählt, bei aller ſonſtigen Vortrefflichkeit um deſto vergänglicher ſeyn werde.

β) Dergleichen allgemein menſchliche Zwecke und Handlungen müſſen nun aber zweitens zu lebendiger Wirklichkeit poetiſch individualiſirt ſeyn. Denn das dramatiſche Werk hat nicht nur an den lebendigen Sinn, der freilich auch beim Publikum nicht fehlen darf, zu ſprechen, ſondern es muß in ſich ſelber als eine lebendige Wirklichkeit von Situationen, Zuſtänden, Charakteren und Handlungen da ſeyn.

αα) Was in dieſer Rückſicht die Seite der lokalen Umgebung, Sitten, Gebräuche und ſonſtigen Aeußerlichkeiten innerhalb

der vor Augen geführten Handlung betrifft, ſo habe ich hierüber bereits an einer anderen Stelle weitläufiger geſprochen. (Aeſthetik Abth. I. p. 339—360.) Die dramatiſche Individualiſirung muß hier entweder ſo durch und durch poetiſch, lebendig und intereſſereich ſeyn, daß wir über das Fremdartige hinwegſehn, und uns durch dieſe Lebendigkeit ſelbſt in das Intereſſe für dieſelbe hineingezogen fühlen, oder ſie darf ſich nur als äußere Form geltend machen wollen, welche durch das Geiſtige und Allgemeine, das in ihr liegt, überboten wird.

ββ) Wichtiger als dieſe Außenſeite iſt die Lebendigkeit der Charaktere, die keine bloß perſonificirte Intereſſen ſeyn dürfen, wie es z. B. bei unſeren jetzigen dramatiſchen Dichtern nur allzuhäufig der Fall iſt. Solche Abſtraktionen beſtimmter Leidenſchaften und Zwecke bleiben ſchlechthin wirkungslos; auch eine bloß oberflächliche Individualiſirung genügt in keiner Weiſe, indem dann, nach Art allegoriſcher Figuren, Inhalt und Form auseinanderfallen. Tiefe Gefühle und Gedanken, große Geſinnungen und Worte können für dieſen Mangel keinen Erſatz bieten. Das dramatiſche Individuum muß im Gegentheil an ihm ſelber durch und durch lebendig, eine fertige Totalität ſeyn, deren Geſinnung und Charakter mit ihrem Zweck und Handeln übereinſtimmt. Hiebei macht die bloße Breite partikulärer Charakterzüge nicht die Hauptſache aus, ſondern die durchdringende Individualität, welche alles zu der Einheit, die ſie ſelber iſt, zuſammenfaßt, und dieſe Individualität im Reden wie im Handeln als den einen und gleichen Quellpunkt darthut, aus welchem jedes beſondere Wort, jeder einzelne Zug der Geſinnung, That und Weiſe des Benehmens entſpringt. Eine bloße Zuſammenſetzung verſchiedener, wenn auch zu einem Ganzen aneinandergereihter Eigenſchaften und Bethätigungen geben noch keinen lebendigen Charakter, der im Gegentheil von Seiten des Dichters ſelber ein lebendiges phantaſiereiches Schaffen vorausſetzt. Von dieſer Art ſind z. B. die Individuen der ſophokleiſchen

Tragödien, obſchon ſie nicht den gleichen Reichthum beſonderer Züge enthalten, in welchem uns die epiſchen Helden Homer's entgegentreten. Unter den Neuern haben vornehmlich Shakeſpeare und Goethe die lebensvollſten Charaktere aufgeſtellt, wogegen ſich die Franzoſen, in ihrer früheren dramatiſchen Poeſie beſonders, mehr mit formellen und abſtrakten Repräſentanten allgemeiner Gattungen und Leidenſchaften, als mit wahrhaft lebendigen Individuen zufrieden gezeigt haben.

$\gamma\gamma$) Drittens aber iſt die Sache auch mit dieſer Lebendigkeit der Charaktere noch nicht abgethan. Goethe's Iphigenie und Taſſo z. B. ſind Beide nach dieſer Seite hin vortrefflich, und dennoch, im eigentlichſten Sinne genommen, nicht dramatiſch lebendig und bewegt. So ſagt ſchon Schiller von der Iphigenie, daß in ihr das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Geſinnung, darin zur Handlung gemacht ſey, und uns gleichſam vor Augen gebracht werde. Und in der That iſt das Ausmalen und Ausſprechen der innern Welt unterſchiedener Charaktere in beſtimmten Situationen noch nicht genug, ſondern ihre Kolliſion von Zwecken muß hervorſtechen und ſich vorwärts drängen und treiben. Schiller findet deshalb in der Iphigenie einen zu ruhigen Gang, einen zu großen Aufenthalt, ſo daß er ſogar ſagt, ſie ſchlage offenbar in das epiſche Feld hinüber, ſobald man den ſtrengen Begriff der Tragödie entgegenhalte. Das dramatiſch Wirkende nämlich iſt die Handlung als Handlung und nicht die von dem beſtimmten Zweck und deſſen Durchführung unabhängigere Expoſition des Charakters als ſolchen. Im Epos dürfen die Breite und Vielſeitigkeit des Charakters, der Umſtände, Vorfälle und Begebenheiten ſich Raum verſchaffen, im Drama dagegen wirkt die Zuſammengezogenheit auf die beſtimmte Kolliſion und deren Kampf am vollſtändigſten. In dieſem Sinne hat Ariſtoteles Recht, wenn er behauptet (Poet. c. 6.), für die Handlung in der Tragödie gäbe es zwei Quellen (αἴτια δύο), Geſinnung und Charakter (δια-

νοια καὶ ἦθος), die Hauptſache aber ſey der Zweck (τέλος), und die Individuen handelten nicht zur Darſtellung von Charakteren, ſondern dieſe würden um der Handlung willen mit einbegriffen.

γ) Eine letzte Seite, welche an dieſer Stelle noch kann in Betracht gezogen werden, betrifft den dramatiſchen Dichter im Verhältniß zum Publikum. Die epiſche Poeſie in ihrer echten Urſprünglichkeit verlangt, daß ſich der Dichter gegen ſein objektiv daſtehendes Werk als Subjekt aufhebe und uns nur die Sache gebe; der lyriſche Sänger dagegen ſpricht ſein eigenes Gemüth und ſeine ſubjektive Weltanſchauung aus.

αα) Inſofern nun das Drama die Handlung in ſinnlicher Gegenwärtigkeit an uns vorüberführt und die Individuen in ihrem eigenen Namen reden und thätig ſind, könnte es ſcheinen, daß ſich in dieſem Gebiete der Dichter, mehr noch als im Epos, in welchem er wenigſtens als Erzähler der Begebenheiten auftritt, ganz zurückziehn müſſe. Mit dieſem Anſchein hat es jedoch nur relativ ſeine Richtigkeit. Denn, wie ich ſchon anfangs ſagte, verdankt das Drama nur ſolchen Epochen ſeinen Urſprung, in denen das ſubjektive Selbſtbewußtſeyn, ſowohl in Betreff der Weltanſchauung, als auch der künſtleriſchen Ausbildung, bereits eine hohe Entwickelungsſtufe erreicht hat. Das dramatiſche Werk darf deshalb nicht, wie das epiſche, den Schein an ſich tragen, als ſey es aus dem Volksbewußtſeyn als ſolchen hervorgegangen, für deſſen Sache der Dichter nur das gleichſam ſubjektivitätsloſe Organ geweſen ſey, ſondern wir wollen in dem vollendeten Werke zugleich das Produkt des ſelbſtbewußten und orginalen Schaffens, und deshalb auch die Kunſt und Virtuoſität eines individuellen Dichters erkennen. Erſt hiedurch gewinnen dramatiſche Erzeugniſſe, im Unterſchiede unmittelbar wirklicher Handlungen und Ereigniſſe, ihre eigentliche Spitze künſtleriſcher Lebendigkeit und Beſtimmtheit. Ueber die Dichter dramatiſcher

Werke iſt daher auch niemals ſo viel Streit entſtanden, als über die Urheber der urſprünglichen Epopöen.

ββ) Nach der anderen Seite hin aber will das Publikum, wenn es ſelber noch den echten Sinn und Geiſt der Kunſt in ſich bewahrt hat, in einem Drama nicht etwa die zufälligeren Launen und Stimmungen, die individuellen Richtungen und die einſeitige Weltanſchauung dieſes oder jenes Subjekts vor ſich haben, deren Aeußerung dem lyriſchen Dichter mehr oder weniger muß geſtattet bleiben, ſondern es hat das Recht zu verlangen, daß ſich in dem Verlaufe und Ausgang der dramatiſchen Handlung tragiſch oder komiſch die Realiſation des an und für ſich Vernünftigen und Wahren vollbracht erweiſe. In dieſem Sinne ſtellte ich ſchon früher vor allem an den dramatiſchen Dichter die Forderung, daß er am tiefſten die Einſicht in das Weſen des menſchlichen Handelns und der göttlichen Weltregierung, ſowie in die ebenſo klare als lebensvolle Darſtellung dieſer ewigen Subſtanz aller menſchlichen Charaktere, Leidenſchaften und Schickſale zu gewinnen habe. Mit dieſer in der That erlangten Einſicht und individuell lebendigen Macht der Kunſt kann der Dichter freilich unter gewiſſen Umſtänden hin und wieder mit den beſchränkten und kunſtwidrigen Vorſtellungen ſeiner Zeit und Nation in Konflikt gerathen; in dieſem Falle aber iſt die Schuld des Zwieſpalts nicht ihm, ſondern dem Publikum aufzubürden. Er ſelbſt hat keine andere Pflicht, als der Wahrheit und dem Genius zu folgen, der ihn treibt, und welchem, wenn er nur rechter Art iſt, der Sieg, wie überall wo es ſich um Wahrheit handelt, in letzter Inſtanz nicht fehlen wird.

γγ) Was nun das Maaß betrifft, in welchem der dramatiſche Dichter als Individuum gegen ſein Publikum heraustreten darf, ſo läßt ſich hierüber wenig Beſtimmtes feſtſtellen. Ich will deshalb im Allgemeinen nur daran erinnern, daß in manchen Epochen beſonders auch die dramatiſche Poeſie dazu gebraucht wird, um neuen Zeitvorſtellungen in Betreff auf Politik, Sitt-

lichkeit, Poeſie, Religion u. ſ. f. einen lebendigen Eingang zu verſchaffen. Schon Ariſtophanes polemiſirt in ſeinen früheren Komödien gegen die inneren Zuſtände Athens und den peloponeſiſchen Krieg; Voltaire wiederum ſucht häufig auch durch dramatiſche Werke ſeine Aufklärungsprincipien zu verbreiten, vor allem aber iſt Leſſing in ſeinem Nathan bemüht, ſeinen moraliſchen Glauben im Gegenſatze religiös bornirter Orthodoxie zu rechtfertigen, und in neuerer Zeit hat auch Goethe in ſeinen erſten Produkten gegen die Proſa in der deutſchen Lebens- und Kunſtanſicht anzukämpfen geſtrebt, worin ihm dann Tieck vielfach gefolgt iſt. Erweiſt ſich ſolch eine individuelle Anſchauung des Dichters als ein höherer Standpunkt, und tritt ſie nicht in ſelbſtſtändiger Abſichtlichkeit aus der dargeſtellten Handlung heraus, ſo daß dieſe nicht zum Mittel herabgeſetzt erſcheint, ſo iſt der Kunſt kein Unrecht und Schaden angethan; leidet aber die poetiſche Freiheit des Werks darunter, ſo kann zwar der Dichter durch dieſes Hinauswenden ſeiner, wenn auch wahren, doch aber von dem künſtleriſchen Produkt unabhängigeren Tendenzen wohl einen großen Eindruck auf das Publikum hervorbringen, das Intereſſe jedoch, das er erregt, wird dann nur ſtoffartig, und hat mit der Kunſt ſelbſt weniger zu ſchaffen. Der ähnliche ſchlimmſte Fall aber tritt dann ein, wenn der Dichter gar einer falſchen Richtung, die im Publikum vorherrſcht, der bloßen Gefälligkeit wegen, in gleicher Abſichtlichkeit ſchmeicheln will, und ſich damit doppelt, ſowohl gegen die Wahrheit als gegen die Kunſt, verſündigt. — Um endlich noch eine nähere Bemerkung anzufügen, ſo erlaubt unter den verſchiedenen Arten der dramatiſchen Poeſie die Tragödie einen geringeren Spielraum für das freie Vortreten der Subjektivität des Dichters als die Komödie, in welcher die Zufälligkeit und Willkür des Subjektiven überhaupt ſchon von Hauſe aus das Princip iſt. So macht es ſich z. B. Ariſtophanes in den Parabaſen vielfach mit dem athenienſiſchen Publikum zu thun, indem er Theils ſeine politiſchen Anſichten über

die Begebenheiten und Zuſtände des Tages nicht zurückhält und ſeinen Mitbürgern kluge Rathſchläge ertheilt, Theils ſeine Widerſacher und Nebenbuhler in der Kunſt abzuführen ſucht, ja zuweilen auch ſeine eigene Perſon und deren Zufälligkeiten offen preisgiebt.

2. Die äußere Exekution des dramatiſchen Kunſtwerks.

Unter allen Künſten entbehrt nur die Poeſie der vollen auch ſinnlichen Realität äußerer Erſcheinung. Indem nun das Drama nicht etwa vergangene Thaten für die geiſtige Anſchauung erzählt, oder die innere ſubjektive Welt für die Vorſtellung und das Gemüth ausſpricht, ſondern eine gegenwärtige Handlung ihrer Gegenwart und Wirklichkeit nach darzuſtellen bemüht iſt, ſo würde es in Widerſpruch mit ſeinem eigenen Zwecke gerathen, wenn es auf die Mittel beſchränkt bleiben müßte, welche die Poeſie als ſolche zu bieten im Stande iſt. Denn die gegenwärtige Handlung gehört zwar ganz dem Innern an, und läßt ſich nach dieſer Seite vollſtändig durch das Wort ausdrücken; umgekehrt aber bewegt ſich das Handeln auch zur äußeren Realität heraus, und erfordert den ganzen Menſchen in ſeinem auch leiblichen Daſeyn, Thun, Benehmen, in ſeiner körperlichen Bewegung, und ſeinem phyſiognomiſchen Ausdruck der Empfindungen und Leidenſchaften, ſowohl für ſich als auch in der Einwirkung des Menſchen auf den Menſchen, und der Reaktionen, die hierdurch entſtehn können. Das ſich in wirklicher Realität darſtellende Individuum macht dann ferner eine äußere Umgebung, ein beſtimmtes Lokal nothwendig, in welchem es ſich bewegt und thätig iſt, und ſo bedarf die dramatiſche Poeſie, inſofern keine dieſer Seiten in ihrer unmittelbaren Zufälligkeit belaſſen werden kann, ſondern als Moment der Kunſt ſelber künſtleriſch geſtaltet ſeyn muß, die Beihülfe faſt aller übrigen Künſte. Die Scene umher iſt Theils, wie der Tempel, eine

architektoniſche Umgebung, Theils die äußere Natur, Beide maleriſch aufgefaßt und ausgeführt. In dieſem Lokale treten ſodann die Skulpturbilder beſeelt auf, und machen ihr Wollen und Empfinden in künſtleriſcher Ausbildung ſowohl durch ausdrucksvolle Recitation, als auch durch ein maleriſches Mienenſpiel und von Innen her geformte Stellungen und Bewegungen des übrigen Körpers objektiv. — In dieſer Rückſicht nun kann ſich näher ein Unterſchied hervorthun, der an das erinnert, was ich früher ſchon im Felde der Muſik als Gegenſatz des Deklamatoriſchen und Melodiſchen bezeichnet habe. Wie nämlich in der deklamatoriſchen Muſik das Wort in ſeiner geiſtigen Bedeutung die Hauptſache iſt, deren charakteriſtiſcher Ausdruck ſich die muſikaliſche Seite durchaus unterwirft, während die Melodie, obſchon ſie den Inhalt der Worte in ſich aufnehmen kann, ſich frei für ſich in ihrem eigenen Elemente ergeht und entfaltet, ſo bedient ſich auch die dramatiſche Poeſie einer Seits jener Schweſterkünſte nur als einer ſinnlichen Grundlage und Umgebung, aus welcher ſich das poetiſche Wort als der hervorſtechende Mittelpunkt, um den es eigentlich zu thun iſt, in freier Herrſchaft heraushebt; anderer Seits aber wird das, was zunächſt nur als Beihülfe und Begleitung Gültigkeit hatte, für ſich ſelber Zweck, und geſtaltet ſich in ſeinem eigenen Bereiche zu einer in ſich ſelbſtſtändigen Schönheit aus; die Deklamation geht zum Geſang, die Aktion zum mimiſchen Tanze fort, und die Scenerie macht durch ihre Pracht und maleriſchen Reize gleichfalls für ſich ſelber Anſpruch auf künſtleriſche Vollendung. Stellen wir nun, wie es beſonders in neuerer Zeit vielfach geſchehen iſt, der eben berührten äußeren dramatiſchen Exekution das Poetiſche als ſolches gegenüber, ſo ergeben ſich für die weiteren Erörterungen dieſes Gebietes folgende Standpunkte:

erſtens die dramatiſche Poeſie, welche ſich auf ſich ſelbſt als Poeſie beſchränken will, und deshalb von der theatraliſchen Aufführung ihrer Werke abſieht;

zweitens die eigentliche Schauſpielkunſt, inſofern ſie ſich auf Recitation, Mienenſpiel und Aktion in **der** Weiſe beſchränkt, daß durchweg das poetiſche Wort das Beſtimmende und Vorwaltende bleiben kann;

drittens endlich diejenige Exekution, welche ſich aller Mittel der Scenerie, der Muſik und des Tanzes bedient, und dieſelben ſich gegen das poetiſche Wort verſelbſtſtändigen läßt.

a. Das Leſen und Vorleſen dramatiſcher Werke.

Das eigentlich ſinnliche Material der dramatiſchen Poeſie iſt, wie wir ſahen, nicht nur die menſchliche Stimme und das geſprochene Wort, ſondern der ganze Menſch, der nicht nur Empfindungen, Vorſtellungen und Gedanken äußert, ſondern, in eine konkrete Handlung verflochten, ſeinem totalen Daſeyn nach auf die Vorſtellungen, Vorſätze, das Thun und Benehmen Anderer wirkt, und ähnliche Rückwirkungen erfährt, oder ſich dagegen behauptet.

α) Dieſer Beſtimmung gegenüber, welche in dem Weſen der dramatiſchen Poeſie ſelbſt begründet iſt, gehört es jetziger Zeit beſonders bei uns Deutſchen zu unſeren geläufigen Anſichten, die Organiſation eines Drama für die Aufführung als eine unweſentliche Zugabe zu betrachten, obſchon eigentlich alle dramatiſche Autoren, wenn ſie auch gleichgültig oder verächtlich dagegen thun, den Wunſch und die Hoffnung hegen, ihr Werk in Scene zu ſetzen. So kriegt denn auch die größte Anzahl unſerer neueren Dramen nie eine Bühne aus dem ganz einfachen Grunde zu ſehen, weil ſie undramatiſch ſind. Nun darf freilich nicht behauptet werden, daß ein dramatiſches Produkt nicht ſchon durch ſeinen innern Werth poetiſch genügen könne, aber dieſen innern **dramatiſchen** Werth giebt weſentlich erſt eine Behandlung, durch welche ein Drama vortrefflich für die Aufführung wird. Den beſten Beleg hiefür liefern die griechiſchen Tragödien, die wir zwar nicht mehr auf dem Theater vor uns ſehn, welche uns

aber, betrachten wir die Sache genauer, zum Theil deshalb gerade vollſtändige Befriedigung gewähren, weil ſie zu ihrer Zeit ſchlechthin für die Bühne gearbeitet waren. Was ſie von dem jetzigen Theater verbannt, liegt aber weniger in ihrer dramatiſchen Organiſation, welche ſich von der bei uns gewöhnlichen hauptſächlich durch den Gebrauch der Chöre abſcheidet, als vielmehr in den nationalen Vorausſetzungen und Verhältniſſen, auf denen ſie häufig ihrem Inhalte nach gebaut ſind, und in welchen wir uns ihrer Fremdheit wegen mit unſerem heutigen Bewußtſeyn nicht mehr heimiſch fühlen können. Die Krankheit des Philoktet z. B., die ſtinkenden Geſchwüre an ſeinem Fuße, ſein Aechzen und Schreien würden wir ebenſowenig ſehn und hören mögen, als uns die Pfeile des Herkules, um welche es ſich vornehmlich handelt, ein Intereſſe einflößen könnten. In der ähnlichen Weiſe laſſen wir uns die Barbarei des Menſchenopfers in der Iphigenia in Aulis und Tauris wohl in der Oper gefallen, in der Tragödie dagegen müßte für uns dieſe Seite, wie es Goethe gethan hat, durchaus anders gewendet werden.

β) Die Verſchiedenheit aber unſerer Gewohnheit, Theils nur ſelber zu leſen, Theils ein Werk lebendig als Totalität exekutirt zu ſehn, hat zu dem weiteren Abwege geführt, daß die Dichter ſelber ihr Werk nun auch zum Theil nur für das L e ſ e n in der Meinung beſtimmen, dieſer Umſtand übe auf die Natur der Kompoſition keinen Einfluß aus. Es giebt allerdings in dieſer Rückſicht einzelne Seiten, welche nur das Aeußerliche angehn, das in der ſogenannten Bühnenkenntniß begriffen iſt, und deſſen Verletzung ein dramatiſches Werk poetiſch genommen in ſeinem Werthe nicht verringert. Hieher gehört z. B. die Berechnung, eine Scene ſo zurecht zu legen, daß eine andere, welche große Zurüſtungen in der Scenerie erfordert, bequem darauf folgen kann, oder daß dem Schauſpieler Zeit zu der nöthigen Umkleidung oder Erholung bleibt u. ſ. f. Dergleichen Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten geben keinen poetiſchen Vorzug oder Nachtheil,

und hangen mehr oder weniger von den ſelber wechſelnden und konventionellen Einrichtungen des Theaters ab. Umgekehrt aber giebt es andere Punkte, in Bezug auf welche der Dichter, um wahrhaft dramatiſch zu werden, weſentlich die lebendige Aufführung vor Augen haben, und ſeine Charaktere im Sinne derſelben, d. h. im Sinne einer wirklichen und gegenwärtigen Aktion, ſprechen und handeln laſſen muß. Nach dieſen Seiten iſt die theatraliſche Exekution ein wirklicher Prüfſtein. Denn vor dem oberſten Gerichtshofe eines geſunden oder kunſtreifen Publikums halten die bloßen Reden und Tiraden ſogenannter ſchöner Diktion, geht ihnen die dramatiſche Wahrheit ab, nicht aus. Epochenweiſe kann zwar auch das Publikum durch die ſo hoch geprieſene Bildung, d. h. durch das ſich in den Kopf Setzen der ſchiefen Meinungen und Marotten der Kenner und Kritiker, verdorben werden, hat es aber noch irgend echten Sinn in ſich, ſo iſt es nur dann befriedigt, wenn die Charaktere ſich ſo äußern und handeln, wie die lebendige Wirklichkeit ſowohl der Natur als auch der Kunſt es erheiſcht und mit ſich bringt. Wenn dagegen der Dichter nur für einen einſamen Leſer ſchreiben will, ſo kann er leicht dahin kommen, ſeine Figuren ſo reden und ſich benehmen zu laſſen, wie es uns etwa bei Briefen ergeht. Schreibt uns irgend wer die Gründe für ſeine Vorſätze und Thaten, giebt er uns Verſicherungen, oder ſchließt er ſonſt ſein Herz vor uns auf, ſo treten für das, was wir darauf ſagen wollen oder nicht, zwiſchen den Empfang des Briefes und unſere wirkliche Antwort vielfache Ueberlegungen und Vorſtellungen ein. Denn die Vorſtellung umfaßt ein weites Feld der Möglichkeiten. In der gegenwärtigen Rede und Gegenrede aber gilt die Vorausſetzung, daß im Menſchen ſein Wille und Herz, ſeine Regung und Entſchließung direkter Art ſey, daß überhaupt, ohne jenen Umweg weitläufiger Ueberlegungen, mit dem unmittelbaren Gemüth, Aug' zu Auge, Mund zu Mund, Ohr zu Ohr, aufgenommen und erwiedert werde. Dann nämlich entſpringen

die Handlungen und Reden in jeder Situation lebendig aus dem Charakter als ſolchen, der nicht mehr die Zeit zur Auswahl aus den vielen verſchiedenartigen Möglichkeiten übrig behält. — Nach dieſer Seite hin iſt es nicht unwichtig für den Dichter und ſeine Kompoſition, auf die Bühne, welche ſolch eine dramatiſche Lebendigkeit erforderlich macht, ſein Augenmerk zu richten; ja meiner Meinung nach ſollte eigentlich kein Schauſpiel gedruckt werden, ſondern, ohngefähr wie bei den Alten, als Manuſcript dem Bühnenrepertoir anheimfallen, und nur eine höchſt unbedeutende Cirkulation erhalten. Wir würden dann wenigſtens nicht ſo viele Dramen erſcheinen ſehn, die wohl eine gebildete Sprache, ſchöne Empfindungen, vortreffliche Reflexionen und tiefe Gedanken haben, denen es aber gerade an dem gebricht, was das Drama dramatiſch macht, nämlich an der Handlung und deren bewegten Lebendigkeit.

γ) Bei dem Leſen und Vorleſen nun dramatiſcher Werke läßt es ſich ſchwer entſcheiden, ob ſie der Art ſind, daß ſie auch von der Bühne herab ihre Wirkung nicht verfehlen. Selbſt Goethe, dem doch in ſpäteren Jahren eine große Theatererfahrung zur Seite ſtand, war in dieſem Punkte ſehr unſicher, beſonders bei der ungeheuren Verwirrung unſres Geſchmacks, der ſich das Heterogenſte gefallen läßt. Iſt der Charakter und Zweck der handelnden Perſonen für ſich ſelbſt groß und ſubſtantiell, ſo wird allerdings das Auffaſſen leichter; aber die Bewegung der Intereſſen, der Stufengang in der Handlung, die Spannung und Verwickelung der Situationen, das rechte Maaß, in welchem die Charaktere auf einander wirken, die Würdigkeit und Wahrheit ihres Benehmens und Redens, — hierüber läßt ſich ohne eine Theateraufführung beim bloßen Leſen ſchwer ein feſtes Urtheil fällen. Auch das Vorleſen bietet nur eine relative Hülfe. Denn die Rede verlangt im Drama unterſchiedene Individuen, und nicht nur einen Ton, mag derſelbe auch noch ſo künſtlich nüancirt und verändert werden. Außerdem ſtört beim Vorleſen immer

die Verlegenheit, ob jedesmal die ſprechenden Perſonen genannt werden ſollen oder nicht, was Beides ſeine Uebelſtände hat. Bleibt der Vortrag eintöniger, ſo gehört das Nennen der Namen unumgänglich zur Verſtändlichkeit, dem Ausdruck des Pathos aber wird immer Gewalt angethan; iſt der Vortrag dagegen dramatiſch lebendiger, ſo daß er uns ganz in die wirkliche Situation hineinführt, ſo kann leicht wieder ein neuer Widerſpruch hervorgerufen werden. Mit der Befriedigung des Ohrs macht nämlich auch das Auge ſogleich ſeine Forderungen. Hören wir einer Handlung zu, ſo wollen wir auch die handelnden Perſonen, ihre Gebehrde, Umgebung u. ſ. f. ſehen, das Auge will eine Vollſtändigkeit, und hat nun nichts vor ſich als einen Vorleſer, der mitten in einer Privatgeſellſchaft ſitzt oder ruhig daſteht. So iſt das Vorleſen immer nur ein unbefriedigendes Mittelding zwiſchen dem anſpruchloſen eigenen Leſen, bei welchem die reale Seite ganz fortfällt und der Phantaſie überlaſſen bleibt, und der totalen Exekution.

b. Die Schauſpielerkunſt.

Mit der wirklichen dramatiſchen Aufführung nun iſt neben der Muſik eine zweite ausübende Kunſt, die Schauſpielerkunſt, gegeben, welche ſich vollſtändig erſt in neuerer Zeit entwickelt hat. Ihr Princip beſteht darin, daß ſie zwar Gebehrde, Aktion, Deklamation, Muſik, Tanz und Scenerie herbeiruft, die Rede aber und deren poetiſchen Ausdruck als die überwiegende Macht beſtehen läßt. Dieß iſt für die Poeſie als Poeſie das einzig richtige Verhältniß. Denn ſobald ſich die Mimik oder der Geſang und Tanz für ſich ſelbſtſtändig auszubilden anfangen, wird die Poeſie als Dichtkunſt zum Mittel herabgeſetzt und verliert ihre Herrſchaft über dieſe ſonſt nur begleitenden Künſte. In dieſer Rückſicht laſſen ſich folgende Standpunkte unterſcheiden.

α) Auf einer erſten Stufe finden wir die Schauſpielerkunſt der Griechen. Hier verbindet ſich einer Seits die redende Kunſt

mit der Skulptur; das handelnde Individuum tritt als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus. Inſofern ſich aber die Statue belebt, den Inhalt der Poeſie in ſich aufnimmt und ausſpricht, in jede innere Bewegung der Leidenſchaften hineingeht und ſie zugleich zum Wort und zur Stimme werden läßt, iſt dieſe Darſtellung beſeelter und geiſtig klarer als jede Statue und jedes Gemälde. In Betreff auf dieſe Beſeelung nun können wir zwei Seiten unterſcheiden.

αα) Erſtens die Deklamation als künſtleriſches Sprechen. Sie war bei den Griechen wenig ausgebildet; die Verſtändlichkeit machte die Hauptſache aus, während wir die ganze Objektivität des Gemüths und Eigenthümlichkeit des Charakters in den feinſten Schattirungen und Uebergängen, wie in den ſchärferen Gegenſätzen und Kontraſten, im Ton und Ausdruck der Stimme und in der Art der Recitation wiedererkennen wollen. Dagegen fügten die Alten Theils zur Herausheburg des Rhythmus, Theils zum modulationsreicheren Ausdruck der Worte, wenn dieſe auch das Ueberwiegende blieben, der Deklamation die Muſikbegleitung hinzu. Doch wurde der Dialog wahrſcheinlich geſprochen oder nur leicht begleitet, die Chöre dagegen in lyriſch muſikaliſcher Weiſe vorgetragen. Der Geſang mochte durch ſeine ſchärfere Accentuation die Wortbedeutung der Chorſtrophen verſtändlicher machen, ſonſt weiß ich wenigſtens nicht, wie es den Griechen möglich wurde, die Chöre des Aeſchylus und Sophokles zu verſtehn. Denn wenn ſie ſich auch nicht ſo damit herumzuplagen nöthig hatten als wir, ſo muß ich doch ſagen, obſchon ich deutſch verſtehe und etwas faſſen kann, würde mir doch eine im ähnlichen Styl geſchriebene deutſche Lyrik vom Theater herab geſprochen und vollends geſungen immer unklar bleiben. —

ββ) Ein zweites Element gab die körperliche Gebehrde und Bewegung ab. In dieſer Rückſicht iſt ſogleich bemerkenswerth, daß bei den Griechen, da ihre Schauſpieler Masken tru-

gen, das Mienenſpiel ganz fortblieb. Die Geſichtszüge gaben ein unveränderliches Skulpturbild, deſſen Plaſtik den vielbeweglichen Ausdruck partikulärer Seelenſtimmungen ebenſowenig in ſich aufnahm, als die handelnden Charakter, welche ein feſtes allgemeines Pathos in ſeinem dramatiſchen Kampfe durchfochten, und die Subſtanz dieſes Pathos ſich weder zur Innigkeit des modernen Gemüths vertiefen, noch zur Beſonderheit heutiger dramatiſcher Charaktere ausbreiten ließen. Ebenſo einfach war die Aktion, weshalb wir auch nichts von berühmten griechiſchen Mimen wiſſen. Zum Theil ſpielten die Dichter ſelber, wie es z. B. noch Sophokles und Ariſtophanes thaten, zum Theil traten Bürger, die gar kein Metier aus der Kunſt machten, in der Tragödie auf. Dagegen wurden die Chorgeſänge mit Tanz begleitet, was wir Deutſche bei der heutigen Art des Tanzes für leichtſinnig erachten würden, während es bei den Griechen ſchlechthin zur ſinnlichen Totalität ihrer Theateraufführungen gehörte.

$\gamma\gamma$) So bleibt denn bei den Alten dem Wort und der geiſtigen Aeußerung der ſubſtantiellen Leidenſchaften ein ebenſo volles poetiſches Recht, als die äußere Realität durch Muſikbegleitung und Tanz die vollſtändigſte Ausbildung erhält. Dieſe konkrete Einheit giebt der ganzen Darſtellung einen plaſtiſchen Charakter, indem ſich das Geiſtige nicht für ſich verinnerlicht und in dieſer partikulariſirteren Subjektivität zum Ausdruck kommt, ſondern ſich mit der gleichmäßig berechtigten Außenſeite ſinnlicher Erſcheinung vollkommen verſchwiſtert und verſöhnt.

β) Unter Muſik und Tanz jedoch leidet die Rede, inſofern ſie die geiſtige Aeußerung des Geiſtes bleiben ſoll, und ſo hat denn auch die moderne Schauſpielerkunſt ſich von dieſen Elementen zu befreien gewußt. Der Dichter erhält deshalb hier nur noch ein Verhältniß zum Schauſpieler als ſolchen, welcher durch Deklamation, Mienenſpiel und Gebehrden das poetiſche Werk zur ſinnlichen Erſcheinung bringen ſoll. Dieſer Bezug des

Autors auf das äußere Material iſt jedoch den anderen Künſten gegenüber ganz eigenthümlicher Art. In der Malerei und Skulptur bleibt es der Künſtler ſelber, welcher ſeine Konceptionen in Farben, Erz oder Marmor ausführt, und wenn auch die muſikaliſche Exekution fremder Hände und Kehlen bedarf, ſo überwiegt hier, obſchon freilich die Seele des Vortrags nicht fehlen muß, dennoch mehr oder weniger die mechaniſche Kunſtfertigkeit und Virtuoſität. Der Schauſpieler dagegen tritt als ganzes Individuum mit ſeiner Geſtalt, Phyſiognomie, Stimme u. ſ. f. in das Kunſtwerk hinein, und erhält die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darſtellt, ganz und gar zuſammenzugehn.

αα) In dieſer Rückſicht hat der Dichter das Recht, vom Schauſpieler zu fordern, daß er ſich, ohne von dem Seinigen hinzuzuthun, ganz in die gegebene Rolle hineindenke, und ſie ſo ausführe, wie der Dichter ſie koncipirt und poetiſch ausgeſtaltet hat. Der Schauſpieler ſoll gleichſam das Inſtrument ſeyn, auf welchem der Autor ſpielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergiebt. Bei den Alten war dieß leichter, da die Deklamation ſich, wie geſagt, hauptſächlich auf die Deutlichkeit beſchränkte und die Seite des Rhythmus u. ſ. f. von der Muſik beſorgt wurde, während die Masken die Geſichtszüge bedeckten, und auch der Aktion kein großer Spielraum blieb. Dadurch konnte ſich der Akteur ohne Schwierigkeit dem Vortrage eines allgemeinen tragiſchen Pathos gemäß machen, und wenn auch in der Komödie Portraitbilder lebender Perſonen, wie z. B. des Sokrates, Nikias, Kleon u. ſ. f. dargeſtellt werden ſollten, ſo bildeten Theils die Masken dieſe individuellen Züge treffend nach, Theils bedurfte es einer näheren Individualiſirung weniger, indem Ariſtophanes dergleichen Charaktere doch nur benutzte, um dadurch allgemeine Zeitrichtungen zu repräſentiren.

ββ) Anders dagegen verhält es ſich im modernen Schauſpiel. Hier nämlich fallen die Masken und die Muſikbegleitung

fort, und an deren Stelle tritt das Mienenſpiel, die Mannigfaltigkeit der Gebehrde und die reichhaltig nüancirte Deklamation. Denn einer Seits müſſen die Leidenſchaften, ſelbſt wenn ſie allgemeiner in gattungsmäßiger Charakteriſtik vom Dichter ausgedrückt ſind, ſich doch als ſubjektiv lebendig und innerlich kund geben, anderer Seits erhalten die Charaktere großen Theils eine bei weitem breitere Beſonderheit, deren eigenthümliche Aeußerung uns gleichfalls in lebendiger Wirklichkeit vor Augen kommen ſoll. Die ſhakeſpeareſchen Figuren vornehmlich ſind für ſich fertige, abgeſchloſſene, ganze Menſchen, ſo daß wir vom Schauſpieler verlangen, daß er ſie nun ſeiner Seits gleichfalls in dieſer vollen Totalität vor unſere Anſchauung bringe. Ton der Stimme, Art der Recitation, Geſtikulation, Phyſiognomie, überhaupt die ganze innere und äußere Erſcheinung fordert deshalb eine der beſtimmten Rolle angemeſſene Eigenthümlichkeit. Dadurch wird außer der Rede auch das vielſeitig nüancirte Gebehrdenſpiel von ganz anderer Bedeutung; ja der Dichter überläßt hier der Gebehrde des Schauſpielers Vieles, was die Alten durch Worte würden ausgedrückt haben. So z. B. am Schluß des Wallenſtein. Der alte Oktavio hat zum Untergange Wallenſtein's weſentlich mitgewirkt; er findet ihn auf Buttler's Anſtiften meuchlings ermordet, und in demſelben Augenblicke, als nun auch die Gräſin Terzky verkündigt, ſie habe Gift genommen, trifft ein kaiſerliches Schreiben ein; Gordon hat die Aufſchrift geleſen, und übergiebt den Brief dem Oktavio mit einem Blick des Vorwurfs, indem er ſagt: „dem F ü r ſ t e n Piccolomini." Oktavio erſchrickt und blickt ſchmerzvoll zum Himmel. Was Oktavio bei dieſer Belohnung für einen Dienſt empfindet, an deſſen blutigem Ausgang er ſelbſt den größeren Theil der Schuld zu tragen hat, iſt hier nicht in Worte gefaßt, ſondern der Ausdruck ganz an die Mimik des Akteurs gewieſen. — Bei dieſen Forderungen nun der modernen dramatiſchen Schauſpielkunſt kann die Poeſie dem Material ihrer Darſtellung

gegenüber häufig in ein Gedränge gerathen, welches die Alten nicht kannten. Der Schauſpieler nämlich, als lebendiger Menſch, hat in Rückſicht auf Organ, Geſtalt, phyſiognomiſchen Ausdruck, wie jedes Individuum, ſeine angeborne Eigenthümlichkeit, welche er Theils gegen den Ausdruck eines allgemeinen Pathos und einer gattungsmäßigen Charakteriſtik aufzuheben, Theils mit den volleren Geſtalten einer reicher individualiſirenden Poeſie in Einklang zu ſetzen genöthigt iſt.

$\gamma\gamma$) Man heißt itzt die Schauſpieler Künſtler, und zollt ihnen die ganze Ehre eines künſtleriſchen Berufs; ein Schauſpieler zu ſeyn iſt, unſerer heutigen Geſinnung nach, weder ein moraliſcher noch ein geſellſchaftlicher Makel. Und zwar mit Recht; weil dieſe Kunſt viel Talent, Verſtand, Ausdauer, Fleiß, Uebung, Kenntniß, ja auf ihrem Gipfelpunkte ſelbſt einen reichbegabten Genius fordert. Denn der Schauſpieler muß nicht nur in den Geiſt des Dichters und der Rolle tief eindringen und ſeine eigene Individualität im Inneren und Aeußeren demſelben ganz angemeſſen machen, ſondern er ſoll auch mit eigener Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Uebergänge finden, und uns überhaupt durch ſein Spiel den Dichter erklären, inſofern er alle geheimen Intentionen und tiefer liegenden Meiſterzüge deſſelben zu lebendiger Gegenwart ſichtbar herausführt und faßbar macht.

c. Die von der Poeſie unabhängigere theatraliſche Kunſt.

Einen dritten Standpunkt endlich nimmt die ausübende Kunſt dadurch ein, daß ſie ſich von der bisherigen Herrſchaft der Poeſie loslöſt, und dasjenige, was bisher mehr oder minder bloße Begleitung und Mittel war, zum ſelbſtſtändigen Zwecke macht, und für ſich zur Ausbildung gelangen läßt. Zu dieſer Emancipation geht im Verlaufe der dramatiſchen Entwickelung ſowohl die Muſik und der Tanz, als auch die eigentliche Kunſt des Schauſpielers fort.

α) Was zunächſt dieſen angeht, ſo giebt es überhaupt für ſeine Kunſt zwei Syſteme. Das erſtere, nach welchem der Darſteller mehr nur das geiſtig und leiblich lebendige Organ des Dichters ſeyn ſoll, haben wir ſo eben berührt. Die Franzoſen, welche viel auf Rollenfächer und Schule halten, und überhaupt typiſcher in ihren theatraliſchen Darſtellungen ſind, haben ſich beſonders dieſem Syſteme in ihrer Tragödie und haute comédie treu erwieſen. Die umgekehrte Stellung nun der Schauſpielkunſt iſt darin zu ſuchen, daß alles, was der Dichter giebt, mehr nur ein Acceſſorium und der Rahmen wird für das Naturell, die Geſchicklichkeit und Kunſt des Akteurs. Man kann häufig genug das Verlangen der Schauſpieler hören: die Dichter ſollten für ſie ſchreiben. Die Dichtung braucht dann dem Künſtler nur die Gelegenheit zu geben, ſeine Seele und Kunſt, dieß Letzte ſeiner Subjektivität, zu zeigen und zur glänzendſten Entfaltung kommen zu laſſen. Von dieſer Art war ſchon bei den Italienern die comedia dell' arte, in welcher zwar die Charaktere des arlecchino, dottòre u. ſ. f. feſtſtanden, und die Situationen und Scenenfolge gegeben waren, die weitere Ausführung aber faſt durchweg den Schauſpielern überlaſſen blieb. Bei uns ſind zum Theil die ifflandſchen und kotzebueſchen Stücke, überhaupt eine große Anzahl für ſich, von Seite der Poeſie her betrachtet, unbedeutender, ja ganz ſchlechter Produkte, ſolch eine Gelegenheit für die freie Produktivität des Schauſpielers, der aus dieſen meiſt ſkizzenhafter behandelten Machwerken nun erſt etwas bilden und geſtalten muß, was dieſer lebendigen ſelbſtſtändigen Leiſtung wegen ein eigenthümliches, gerade an dieſen und keinen anderen Künſtler gebundenes Intereſſe erhält. Hier hat denn auch beſonders die bei uns vielbeliebte Natürlichkeit ihren Platz, worin man es zur Zeit ſoweit gebracht hatte, daß man ein Brummen und Murmeln der Worte, von denen Niemand etwas verſtand, als ein vortreffliches Spiel gelten ließ. Goethe ganz im Gegentheil überſetzte Voltaire's Tankred und

Mahomet für die weimariſche Bühne, um ſeine Schauſpieler aus der gemeinen Natürlichkeit herauszutreiben, und an einen höheren Ton zu gewöhnen. Wie denn die Franzoſen überhaupt, mitten ſelbſt in der Lebendigkeit der Poſſe, immer das Publikum im Auge behalten, und gegen daſſelbe hinausgewendet bleiben. Mit der bloßen Natürlichkeit und deren lebendigen Routine iſt auch in der That die Sache ebenſowenig abgethan, als mit der bloßen Verſtändigkeit und Geſchicklichkeit der Charakteriſtik, ſondern wenn der Schauſpieler in dieſem Kreiſe wahrhaft künſtleriſch wirken will, muß er ſich zu einer ähnlich genialen Virtuoſität erheben, wie ich ſie früher bereits bei Gelegenheit der muſikaliſchen Exekution (Aeſth. 3te Abth. p. 217—219) bezeichnet habe.

β) Das zweite Gebiet, das zu dieſem Kreiſe gezählt werden kann, iſt die moderne Oper, nach der beſtimmten Richtung hin, die ſie mehr und mehr zu nehmen anfängt. Wenn nämlich in der Oper überhaupt ſchon die Muſik die Hauptſache iſt, welche wohl von der Poeſie und der Rede ihren Inhalt zugetheilt erhält, denſelben aber frei nach ihren Zwecken behandelt und ausführt, ſo iſt ſie in neuerer Zeit beſonders bei uns mehr Luxusſache geworden, und hat die Accessoires, die Pracht der Dekorationen, den Pomp der Kleider, die Fülle der Chöre und deren Gruppirung zu überwiegender Selbſtſtändigkeit gebracht. Ueber den ähnlichen Prunk, den man jetzt oft genug tadeln hört, klagt ſchon Cicero in Betreff der römiſchen Tragödie. Im Trauerſpiel, wo immer die Poeſie die Subſtanz bleiben muß, hat allerdings ſolch ein Aufwand der ſinnlichen Außenſeite, obſchon auch Schiller in ſeiner Jungfrau auf dieſen Abweg gerathen iſt, nicht ſeine rechte Stelle. Für die Oper hingegen kann man bei der Sinnenpracht des Geſanges und dem klingenden, rauſchenden Chor der Stimmen und Inſtrumente dieſen für ſich heraustretenden Reiz der äußeren Ausſtattung und Exekution wohl zulaſſen. Denn ſind einmal die Dekorationen prächtig, ſo

dürfen es, um ihnen die Spitze zu bieten, die Anzüge nicht weniger ſeyn, und damit muß dann auch das Uebrige in Einklang ſtehen. Solch einem ſinnlichen Pompe, der freilich jedesmal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfalle der echten Kunſt iſt, entſpricht dann als der angemeſſenſte Inhalt beſonders das aus dem verſtändigen Zuſammenhange herausgeriſſene Wunderbare, Phantaſtiſche, Mährchenhafte, von dem uns Mozart in ſeiner Zauberflöte das maaßvoll und künſtleriſch durchgeführteſte Beiſpiel gegeben hat. Werden aber alle Künſte der Scenerie, des Koſtums, der Inſtrumentirung u. ſ. f. erſchöpft, ſo bleibt es am Beſten, wenn mit dem eigentlich dramatiſchen Inhalte nicht vollſtändig Ernſt gemacht iſt, und uns zu Muthe wird, als läſen wir in den Mährchen von Tauſend und eine Nacht. —

γ) Das Aehnliche gilt von dem heutigen Ballet, dem gleichfalls vor Allem das Mährchenhafte und Wunderbare zuſagt. Auch hier iſt einer Seits, außer der maleriſchen Schönheit der Gruppirungen und Tableau's, vornehmlich die wechſelnde Pracht und der Reiz der Dekorationen, Koſtume und Beleuchtung zur Hauptſache geworden, ſo daß wir uns wenigſtens in ein Bereich verſetzt finden, in welchem der Verſtand der Proſa und die Noth und Bedrängung des Alltäglichen weit hinter uns liegt. Anderer Seits ergötzen ſich die Kenner an der ausgebildeteſten Bravour und Geſchicklichkeit der Beine, die in dem heutigen Tanze die erſte Rolle ſpielen. Soll aber durch dieſe jetzt bis in's Extrem des Sinnloſen und der Geiſtesarmuth verirrten bloßen Fertigkeit noch ein geiſtiger Ausdruck hindurchſcheinen, ſo gehört dazu, nach vollſtändiger Beſiegung ſämmtlicher techniſcher Schwierigkeiten, ein Maaß und Seelenwohllaut der Bewegung, eine Freiheit und Grazie, die von höchſter Seltenheit iſt. Als zweites Element kommt dann zu dem Tanze, der hier an die Stelle der Chöre und Solopartheien der Oper tritt, als eigentlicher Ausdruck der Handlung die Pantomime, welche jedoch, jemehr der moderne Tanz an techniſcher Künſtlichkeit zugenommen

hat, in ihrem Werthe herabgeſunken und in Verfall gerathen iſt, ſo daß aus dem heutigen Ballet mehr und mehr das zu verſchwinden droht, was daſſelbe in das freie Gebiet der Kunſt hinüberzuheben allein im Stande ſeyn könnte.

3. Die Arten der dramatiſchen Poeſie und deren hiſtoriſche Hauptmomente.

Blicken wir kurz auf den Gang zurück, dem wir in unſerer bisherigen Betrachtung gefolgt ſind, ſo haben wir zuerſt das Princip der dramatiſchen Poeſie ihren allgemeinen und beſonderen Beſtimmungen nach, ſowie in ihrem Verhältniſſe zum Publikum feſtgeſtellt; zweitens ſahen wir, das Drama, indem es eine abgeſchloſſene Handlung in deren gegenwärtigen Entwickelung vorüberführt, bedürfe weſentlich einer vollſtändig ſinnlichen Darſtellung, welche ſie kunſtgemäß erſt durch die wirkliche theatraliſche Exekution erhält. Damit die Handlung nun aber in dieſe äußere Realität eingehn könne, iſt es nothwendig, daß ſie an ſich ſelbſt nach Seiten der poetiſchen Konception und Ausführung ſchlechthin beſtimmt und fertig ſey. Dieß iſt nur dadurch zu leiſten, daß ſich die dramatiſche Poeſie drittens in beſondere Arten zerſcheidet, die ihren Theils entgegengeſetzten, Theils dieſen Gegenſatz vermittelnden Typus aus dem Unterſchiede entnehmen, in welchem ſowohl der Zweck als die Charaktere, ſowie der Kampf und das Reſultat der ganzen Handlung zur Erſcheinung gelangt. Die Hauptſeiten, die aus dieſem Unterſchiede hervorgehn und es zu einer mannigfaltigen hiſtoriſchen Entwickelung bringen, ſind das Tragiſche und Komiſche, ſowie die Ausgleichung beider Auffaſſungsweiſen, welche erſt in der dramatiſchen Poeſie von ſo weſentlicher Wichtigkeit werden, daß ſie die Grundlage für die Eintheilung der verſchiedenen Arten abgeben können.

Wenn wir jetzt auf die nähere Erörterung dieſer Punkte eingehen, haben wir

erſtens das allgemeine Princip der Tragödie, Komödie und des ſogenannten Drama herauszuheben;

zweitens den Charakter der antiken und modernen dramatiſchen Poeſie zu bezeichnen, zu deren Gegenſatz die genannten Arten in ihrer wirklichen Entwickelung auseinandertreten; und

drittens wollen wir zum Schluß die konkreten Formen betrachten, welche beſonders die Komödie und Tragödie innerhalb dieſes Gegenſatzes anzunehmen fähig ſind.

a. Das Princip der Tragödie, Komödie und des Drama.

Für die Arten der epiſchen Poeſie liegt der weſentliche Eintheilungsgrund in dem Unterſchiede, ob das in ſich Subſtantielle, das zur epiſchen Darſtellung kommt, in ſeiner Allgemeinheit ausgeſprochen, oder in Form objektiver Charaktere, Thaten und Begebenheiten berichtet wird. Umgekehrt gliedert die Lyrik ſich zu einem Stufengange verſchiedener Ausdrucksweiſen durch den Grad und die Art, in welcher der Inhalt mit der Subjektivität, als deren Inneres derſelbe ſich kund giebt, loſer oder feſter verſchlungen iſt. Die dramatiſche Poeſie endlich, welche Kolliſionen von Zwecken und Charakteren, ſowie die nothwendige Auflöſung ſolch eines Kampfes zum Mittelpunkte macht, kann das Princip ihrer unterſchiedenen Arten nur aus dem Verhältniſſe herleiten, in welchem die Individuen zu ihrem Zwecke und deſſen Inhalt ſtehn. Die Beſtimmtheit dieſes Verhältniſſes nämlich iſt auch das Entſcheidende für die beſondere Weiſe des dramatiſchen Zwieſpalts und Ausganges, und giebt dadurch den weſentlichen Typus des ganzen Verlaufs in ſeiner lebendigen künſtleriſchen Darſtellung ab. Als die Hauptpunkte, welche in Rückſicht hierauf in Betracht kommen, ſind im Allgemeinen diejenigen Momente hervorzuheben, deren Vermittelung das Weſentliche in jeder wahrhaften Handlung ausmacht: einer Seits das der Subſtanz nach Tüchtige, Große, die Grundlage der weltlichen wirklichen Göttlichkeit als der echte und an und für ſich ewige

Gehalt des individuellen Charakters und Zwecks; anderer Seits die Subjektivität als ſolche in ihrer ungefeſſelten Selbſtbeſtimmung und Freiheit. Das an und für ſich Wahrhafte erweiſt ſich zwar in der dramatiſchen Poeſie, in welcher Form ſie auch immer das Handeln zur Erſcheinung herausführen mag, als das eigentlich Durchgreifende, die beſtimmte Art aber, in welcher dieſe Wirkſamkeit zur Anſchauung kommt, erhält eine unterſchiedene, ja entgegengeſetzte Geſtalt, jenachdem in den Individuen, Handlungen und Konflikten die Seite des Subſtantiellen, oder umgekehrt die Seite ſubjektiver Willkür, Thorheit und Verkehrtheit als die beſtimmende Form feſtgehalten iſt.

Wir haben in dieſer Beziehung das Princip für folgende Arten durchzunehmen:

erſtens für die Tragödie ihrem ſubſtantiellen urſprünglichen Typus nach;

zweitens für die Komödie, in welcher die Subjektivität als ſolche in Wollen und Handeln, ſowie die äußere Zufälligkeit ſich zum Meiſter aller Verhältniſſe und Zwecke macht;

drittens für das Drama, Schauſpiel im engeren Sinne des Worts, als Mittelſtufe zwiſchen dieſen beiden erſteren Arten. —

α) Was zunächſt die Tragödie angeht, ſo will ich an dieſer Stelle nur kurz die allgemeinſten Grundbeſtimmungen erwähnen, deren konkretere Beſonderung erſt durch die Verſchiedenheit der geſchichtlichen Entwickelungsſtufen kann zum Vorſchein kommen.

αα) Den wahrhaften Inhalt des tragiſchen Handelns liefert für die Zwecke, welche die tragiſchen Individuen ergreifen, der Kreis der im menſchlichen Wollen ſubſtantiellen, für ſich ſelbſt berechtigten Mächte; die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geſchwiſter; ebenſo das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrſcher; ferner das kirchliche Daſeyn, jedoch nicht als eine auf Handlungen reſignirende Frömmigkeit, und als göttlicher Richterſpruch in der Bruſt

des Menſchen über das gut und bös beim Handeln, ſondern im Gegentheil als thätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Intereſſen und Verhältniſſe. Von der ähnlichen Tüchtigkeit ſind nun auch die echt tragiſchen Charaktere. Sie ſind durchaus das, was ſie, ihrem Begriff gemäß, ſeyn können und müſſen, nicht eine vielfache epiſch auseinander gelegte Totalität, ſondern, wenn auch an ſich ſelbſt lebendig und individuell, doch nur die eine Macht dieſes beſtimmten Charakters, in welcher derſelbe ſich, ſeiner Individualität nach, mit irgend einer beſonderen Seite jenes gediegenen Lebensinhalts untrennbar zuſammengeſchloſſen hat, und dafür einſtehn will. In dieſer Höhe, auf welcher die bloßen Zufälligkeiten der unmittelbaren Individualität verſchwinden, ſind die tragiſchen Helden der dramatiſchen Kunſt, ſeyen ſie nun die lebendigen Repräſentanten ſubſtantieller Lebensſphären, oder ſonſt ſchon durch freies Beruhen auf ſich große und feſte Individuen, gleichſam zu Skulpturwerken hervorgehoben, und ſo erklären auch nach dieſer Seite hin die an ſich ſelbſt abſtrakteren Statuen und Götterbilder die hohen tragiſchen Charaktere der Griechen beſſer als alle anderweitigen Erläuterungen und Noten.

Im Allgemeinen können wir deshalb ſagen, das eigentliche Thema der urſprünglichen Tragödie ſey das Göttliche; aber nicht das Göttliche, wie es den Inhalt des religiöſen Bewußtſeyns als ſolchen ausmacht, ſondern wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieſer Wirklichkeit jedoch ſeinen ſubſtantiellen Charakter weder einbüßt, noch ſich in das Gegentheil ſeiner umgewendet ſieht. In dieſer Form iſt die geiſtige Subſtanz des Wollens und Vollbringens das Sittliche. Denn das Sittliche, wenn wir es in ſeiner unmittelbaren Gediegenheit, und nicht nur vom Standpunkte der ſubjektiven Reflexion als das formell Moraliſche auffaſſen, iſt das Göttliche in ſeiner weltlichen Realität, das Subſtantielle, deſſen ebenſo beſondere als weſentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft

menſchliche Handlung abgeben, und im Handeln ſelbſt dieß ihr Weſen expliciren und wirklich machen.

ββ) Durch das Princip der Beſonderung nun, dem alles unterworfen iſt, was ſich in die reale Objektivität hinaustreibt, ſind die ſittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere unterſchieden in Rückſicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erſcheinung. Werden nun dieſe beſonderen Gewalten, wie es die dramatiſche Poeſie fordert, zur erſcheinenden Thätigkeit aufgerufen, und verwirklichen ſie ſich als beſtimmter Zweck eines menſchlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, ſo iſt ihr Einklang aufgehoben, und ſie treten in wechſelſeitiger Abgeſchloſſenheit gegeneinander auf. Das individuelle Handeln will dann unter beſtimmten Umſtänden einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter dieſen Vorausſetzungen, weil er in ſeiner für ſich fertigen Beſtimmtheit ſich einſeitig iſolirt, nothwendig das entgegengeſetzte Pathos gegen ſich aufreizt, und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das urſprünglich Tragiſche beſteht nun darin, daß innerhalb ſolcher Kolliſion beide Seiten des Gegenſatzes für ſich genommen Berechtigung haben, während ſie anderer Seits dennoch den wahren poſitiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleich berechtigten Macht durchzubringen im Stande ſind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieſelbe ebenſoſehr in Schuld gerathen.

Den allgemeinen Grund für die Nothwendigkeit dieſer Konflikte habe ich ſo eben ſchon berührt. Die ſittliche Subſtanz iſt als konkrete Einheit eine Totalität unterſchiedener Verhältniſſe und Mächte, welche jedoch nur in thatloſem Zuſtande als ſelige Götter das Werk des Geiſtes im Genuß eines ungeſtörten Lebens vollbringen. Umgekehrt aber liegt es ebenſoſehr im Begriffe dieſer Totalität ſelbſt, ſich aus ihrer zunächſt noch abſtrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erſcheinung umzuſetzen. Durch die Natur dieſes Elementes nun iſt es, daß die

bloße Unterſchiedenheit, auf dem Boden beſtimmter Umſtände von individuellen Charakteren ergriffen, ſich zur Entgegenſetzung und Kolliſion verkehren muß. So erſt wird es wahrhaft Ernſt mit jenen Göttern, welche nur im Olymp und Himmel der Phantaſie und religiöſen Vorſtellung in ihrer friedlichen Ruhe und Einheit verharren, wenn ſie itzt aber wirklich, als beſtimmtes Pathos einer menſchlichen Individualität, zum Leben kommen, aller Berechtigung unerachtet, durch ihre beſtimmte Beſonderheit und deren Gegenſatz gegen Anderes, in Schuld und Unrecht führen.

γγ) Hiermit iſt jedoch ein unvermittelter Widerſpruch geſetzt, der zwar zur Realität heraustreten, ſich jedoch in ihr nicht als das Subſtantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten kann, ſondern ſein eigentliches Recht nur darin findet, daß er ſich als Widerſpruch aufhebt. So berechtigt als der tragiſche Zweck und Charakter, ſo nothwendig als die tragiſche Kolliſion iſt daher drittens auch die tragiſche Löſung dieſes Zwieſpalts. Durch ſie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit ſich an den Zwecken und Individuen in der Weiſe aus, daß ſie die ſittliche Subſtanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe ſtörenden Individualität herſtellt. Denn obſchon ſich die Charaktere das in ſich ſelbſt Gültige vorſetzen, ſo können ſie es tragiſch dennoch nur in verletzender Einſeitigkeit widerſprechend ausführen. Das wahrhaft Subſtantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, iſt aber nicht der Kampf der Beſonderheiten, wie ſehr derſelbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menſchlichen Handelns ſeinen weſentlichen Grund findet, ſondern die Verſöhnung, in welcher ſich die beſtimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegenſatz einklangsvoll bethätigen. Was daher in dem tragiſchen Ausgange aufgehoben wird iſt nur die einſeitige Beſonderheit, welche ſich dieſer Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und ſich nun in der Tragik ihres Handelns, kann ſie von ſich ſelbſt und ihrem

Vorhaben nicht ablaſſen, ſich ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder ſich wenigſtens genöthigt ſieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn ſie es vermag, zu reſigniren. In dieſer Rückſicht hat Ariſtoteles bekanntlich die wahrhafte Wirkung der Tragödie darin geſetzt, daß ſie Furcht und Mitleid erregen und reinigen ſolle. Unter dieſer Behauptung verſtand Ariſtoteles nicht die bloße Empfindung der Zuſtimmung oder Nichtzuſtimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Anſprechende oder Abſtoßende, dieſe oberflächlichſte aller Beſtimmungen, die man erſt in neuerer Zeit zum Princip des Beifalls und Mißfallens hat machen wollen. Denn dem Kunſtwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darſtellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geiſtes zuſagt, und um hiefür das Princip zu erforſchen iſt es nothwendig, ſein Augenmerk auf ganz andere Geſichtspunkte zu richten. Auch bei dieſem Ausſpruch des Ariſtoteles müſſen wir uns deshalb nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens halten, ſondern an das Princip des Inhalts, deſſen kunſtgemäße Erſcheinung dieſe Empfindungen reinigen ſoll. Fürchten kann ſich der Menſch einer Seits vor der Macht des Aeußern und Endlichen, anderer Seits aber vor der Gewalt des Anundfürſichſeyenden. Was nun der Menſch wahrhaft zu fürchten hat, iſt nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, ſondern die ſittliche Macht, die eine Beſtimmung ſeiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche iſt, das er, wenn er ſich dagegen kehrt, gegen ſich ſelber aufruft. Wie die Furcht hat auch das Mitleiden zweierlei Gegenſtände. Der erſte betrifft die gewöhnliche Rührung, d. h. die Sympathie mit dem Unglück und Leiden Anderer, das als etwas Endliches und Negatives empfunden wird. Mit ſolchem Bedauern ſind beſonders die kleinſtädtiſchen Weiber gleich bei der Hand. Bemitleidet und bedauert will aber der edle und große Menſch auf dieſe Weiſe nicht ſeyn. Denn inſofern nur die

nichtige Seite, das Negative des Unglücks herausgehoben wird, liegt eine Herabſetzung des Unglücklichen darin. Das wahrhafte Mitleiden iſt im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich ſittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Subſtantiellen, das in ihm vorhanden ſeyn muß. Dieſe Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen. Soll deshalb der tragiſche Charakter, wie er uns die Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit einflößte, in ſeinem Unglück eine tragiſche Sympathie erwecken, ſo muß er in ſich ſelbſt gehaltvoll und tüchtig ſeyn. Denn nur ein wahrhafter Gehalt ſchlägt in die edle Menſchenbruſt ein, und erſchüttert ſie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Intereſſe für den tragiſchen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechſeln, daß eine traurige Geſchichte, ein Unglück als Unglück, unſere Theilnahme in Anſpruch nehmen ſoll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menſchen ohne ſein Dazuthun und Schuld durch die bloßen Konjekturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umſtände, durch Krankheit, Verluſt des Vermögens, Tod u. ſ. w. zuſtoßen, und das eigentliche Intereſſe, welches uns dabei ergreifen ſollte, iſt nur der Eifer, hinzuzueilen und zu helfen. Vermag man dieß nicht, ſo ſind die Gemälde des Jammers und Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragiſches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenſo berechtigten als durch ihre Kolliſion ſchuldvollen That verhängt, für die ſie auch mit ihrem ganzen Selbſt einzuſtehn haben.

Ueber der bloßen Furcht und tragiſchen Sympathie ſteht deshalb das Gefühl der Verſöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem abſoluten Walten durch die relative Berechtigung einſeitiger Zwecke und Leidenſchaften hindurchgreift, weil ſie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerſpruch der ihrem Begriffe nach einigen ſittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit ſich ſiegreich durchſetze und Beſtand erhalte.

Indem nun, dieſem Principe zufolge, das Tragiſche vornehmlich auf der Anſchauung ſolch eines Konflikts und deſſen Löſung beruht, ſo iſt zugleich die dramatiſche Poeſie, ihrer ganzen Darſtellungsweiſe nach, allein befähigt, das Tragiſche in ſeinem totalen Umfange und Verlaufe zum Princip des Kunſtwerks zu machen und vollſtändig auszugeſtalten. Aus dieſem Grunde habe ich auch jetzt erſt von der tragiſchen Anſchauungsweiſe zu ſprechen Gelegenheit genommen, obſchon ſie, wenn zwar in geringerem Grade, ihre Wirkſamkeit auch über die anderen Künſte vielfach ausdehnt. —

β) Wenn nun in der Tragödie das ewig Subſtantielle in verſöhnender Weiſe ſiegend hervorgeht, indem es von der ſtreitenden Individualität nur die falſche Einſeitigkeit abſtreiſt, das Poſitive aber, was ſie gewollt, in ſeiner nicht mehr zwieſpaltigen affirmativen Vermittelung als das zu Erhaltende darſtellt, ſo iſt es in der Komödie umgekehrt die Subjektivität, welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Denn nur dieſe beiden Grundmomente der Handlung können, bei der Scheidung der dramatiſchen Poeſie in verſchiedene Arten, einander gegenübertreten. In der Tragödie zerſtören die Individuen ſich durch die Einſeitigkeit ihres gediegenen Wollens und Charakters, oder ſie müſſen reſignirend das in ſich aufnehmen, dem ſie in ſubſtantieller Weiſe ſelbſt ſich entgegenſetzten; in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch ſich und in ſich auflöſenden Individuen der Sieg ihrer dennoch ſicher in ſich daſtehenden Subjektivität zur Anſchauung.

αα) Der allgemeine Boden für die Komödie iſt daher eine Welt, in welcher ſich der Menſch als Subjekt zum vollſtändigen Meiſter alles deſſen gemacht hat, was ihm ſonſt als der weſentliche Gehalt ſeines Wiſſens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke ſich deshalb durch ihre eigene Weſenloſigkeit zerſtören. Einem demokratiſchen Volke z. B., mit eigennützigen Bürgern, ſtreitſüchtig, leichtſinnig, aufgeblaſen, ohne

Glauben und Erkenntniß, ſchwatzhaft, prahleriſch und eitel, einem ſolchen Volke iſt nicht zu helfen; es löſt ſich an ſeiner Thorheit auf. Dennoch iſt nicht etwa jedes ſubſtanzloſe Handeln ſchon um dieſer Nichtigkeit willen komiſch. In dieſer Rückſicht wird häufig das Lächerliche mit dem eigentlich Komiſchen verwechſelt. Lächerlich kann jeder Kontraſt des Weſentlichen und ſeiner Erſcheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerſpruch, durch den ſich die Erſcheinung in ſich ſelber aufhebt, und der Zweck in ſeiner Realiſation ſich ſelbſt um ſein Ziel bringt. Für das Komiſche aber müſſen wir noch eine tiefere Forderung machen. Die Laſter der Menſchen z. B. ſind nichts Komiſches. Davon liefert uns die Satyre, in je grelleren Farben ſie den Widerſpruch der wirklichen Welt gegen das, was der tugendhafte Menſch ſeyn ſollte, ausmalt, einen ſehr trockenen Beweis. Thorheiten, Unſinn, Albernheit brauchen, an und für ſich genommen, ebenſowenig komiſch zu ſeyn, obſchon wir darüber lachen. Ueberhaupt läßt ſich nichts Entgegengeſetzteres auffinden, als die Dinge, worüber die Menſchen lachen. Das Plattſte und Abgeſchmackteſte kann ſie dazu bewegen, und oft lachen ſie ebenſoſehr über das Wichtigſte und Tiefſte, wenn ſich nur irgend eine ganz unbedeutende Seite daran zeigt, welche mit ihrer Gewohnheit und täglichen Anſchauung in Widerſpruch ſteht. Das Lachen iſt dann nur eine Aeußerung der wohlgefälligen Klugheit, ein Zeichen, daß ſie auch ſo weiſe ſeyen, ſolch einen Kontraſt zu erkennen, und ſich darüber zu wiſſen. Ebenſo giebt es ein Gelächter des Spottes, des Hohns, der Verzweiflung u. ſ. f. Zum Komiſchen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemuthheit und Zuverſicht, durchaus erhaben über ſeinen eigenen Widerſpruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu ſeyn; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer ſelbſt gewiß, die Auflöſung ihrer Zwecke und Realiſationen ertragen kann. Der ſteife Verſtand iſt deſſen gerade da, wo er in ſeinem Benehmen am lächerlichſten für Andere wird, am wenigſten fähig.

ββ) Was näher die Art des Inhalts angeht, welcher den Gegenſtand der komiſchen Handlung abgeben kann, ſo will ich hierüber im Allgemeinen nur folgende Punkte berühren.

Auf der einen Seite erſtens ſind die Zwecke und Charaktere an und für ſich ſubſtanzlos und widerſprechend, und dadurch unfähig, ſich durchzuſetzen. Der Geiz z. B., ſowohl in Rückſicht auf das, was er bezweckt, als auch in Betreff der kleinlichen Mittel, deren er ſich bedient, erſcheint von Hauſe aus als in ſich ſelbſt nichtig. Denn er nimmt die todte Abſtraktion des Reichthums, das Geld als ſolches, als die letzte Realität, bei der er ſtehn bleibt, und ſucht dieſen kahlen Genuß durch die Entbehrung jeder anderen konkreten Befriedigung zu erreichen, während er dennoch in dieſer Ohnmacht ſeines Zwecks wie ſeiner Mittel gegen Liſt, Betrug u. ſ. f. nicht zum Ziel kommen kann. Wenn nun aber das Individuum ſeine Subjektivität mit ſolchem in ſich ſelbſt falſchen Inhalte ernſthaft als dem ganzen Gehalt ſeiner Exiſtenz zuſammenſchließt, ſo daß es, wird ihm derſelbe unter den Füßen fortgezogen, je mehr es daran feſthielt, um deſto unglücklicher in ſich zuſammenfällt, ſo fehlt in ſolcher Darſtellung der eigentliche Kern der Komik, wie überall, wo einer Seits die Peinlichkeit der Verhältniſſe, anderer Seits der bloße Spott und die Schadenfreude noch Raum behalten. Komiſcher daher iſt es, wenn an ſich kleine und nichtige Zwecke zwar mit dem Anſchein von großem Ernſt und umfaſſenden Anſtalten zu Stande gebracht werden ſollen, dem Subjekt aber, wenn es ſein Vorhaben verfehlt, eben weil es etwas in ſich Geringfügiges wollte, in der That nichts zu Grunde geht, ſo daß es ſich in freier Heiterkeit aus dieſem Untergange erheben kann.

Das umgekehrte Verhältniß zweitens findet dann ſtatt, wenn ſich die Individuen zu ſubſtantiellen Zwecken und Charakteren aufſpreizen, für deren Vollbringung ſie aber, als Individuen, das ſchlechthin entgegengeſetzte Inſtrument ſind. In dieſem Falle iſt das Subſtantielle zur bloßen Einbildung, und

für ſich oder Andere zu einem Schein geworden, der ſich zwar das Anſehn und den Werth des Weſentlichen ſelbſt giebt, doch eben dadurch Zweck und Individuum, Handlung und Charakter in einen Widerſpruch verwickelt, durch welchen ſich die Erreichung des eingebildeten Zwecks und Charakters ſelbſt zerſtört. Von dieſer Art ſind z. B. die Ekkleſiazuſen des Ariſtophanes, indem die Weiber, welche die neue Staatsverfaſſung berathen und begründen wollen, die ganze Laune und Leidenſchaft der Weiber beibehalten.

Ein drittes Element zu dieſen beiden erſten bildet der Gebrauch der äußeren Zufälle, durch deren mannigfache und ſonderbare Verwickelung Situationen hervorkommen, in welchen die Zwecke und deren Ausführung, der innere Charakter und deſſen äußere Zuſtände in komiſche Kontraſte geſtellt ſind, und zu einer ebenſo komiſchen Auflöſung führen.

γγ) Indem nun aber das Komiſche überhaupt von Hauſe aus auf widerſprechenden Kontraſten ſowohl der Zwecke in ſich ſelbſt, als auch des Inhalts derſelben gegen die Zufälligkeit der Subjektivität und äußeren Umſtände beruht, ſo bedarf die komiſche Handlung, dringender faſt als die tragiſche, einer Auflöſung. Der Widerſpruch nämlich des an und für ſich Wahrhaften und ſeiner individuellen Realität ſtellt ſich in der komiſchen Handlung noch vertiefter heraus.

Was jedoch in dieſer Löſung ſich zerſtört, kann weder das Subſtantielle noch die Subjektivität als ſolche ſeyn.

Denn als wahrhafte Kunſt hat auch die Komödie ſich der Aufgabe zu unterziehn, durch ihre Darſtellung nicht etwa das an und für ſich Vernünftige als dasjenige zur Erſcheinung zu bringen, was in ſich ſelbſt verkehrt iſt und zuſammenbricht, ſondern im Gegentheil, als dasjenige, das der Thorheit und Unvernunft, den falſchen Gegenſätzen und Widerſprüchen auch in der Wirklichkeit weder den Sieg zutheilt noch letzlich Beſtand läßt. Ueber das wahrhaft Sittliche im atheniенſiſchen Volks-

leben, über die echte Philoſophie, den wahren Götterglauben, die gediegene Kunſt macht ſich Ariſtophanes z. B. nicht luſtig, die Auswüchſe aber der Demokratie, aus welcher der alte Glaube und die alte Sitte verſchwunden ſind, die Sophiſterei, die Weinerlichkeit und Kläglichkeit der Tragödie, die flatterhafte Geſchwätzigkeit, die Streitſucht u. ſ. f., dieß baare Gegentheil einer wahrhaften Wirklichkeit des Staats, der Religion und Kunſt iſt es, das er in ſeiner ſich durch ſich ſelbſt auflöſenden Thorheit vor Augen ſtellt. Nur in unſerer Zeit erſt konnte es Kotzebue gelingen, einer moraliſchen Vortrefflichkeit den Preis zu geben, welche eine Niederträchtigkeit iſt, und das zu beſchönigen und aufrecht zu erhalten, was nur um zerſtört zu werden daſeyn kann.

Ebenſowenig jedoch darf die Subjektivität als ſolche in der Komödie zu Grunde gehen. Wenn nämlich nur der Schein und die Einbildung des Subſtantiellen oder das an und für ſich Schiefe und Kleine heraustritt, ſo bleibt das höhere Princip die in ſich feſte Subjektivität, welche in ihrer Freiheit über den Untergang dieſer geſammten Endlichkeit hinaus, und in ſich ſelbſt geſichert und ſelig iſt. Die komiſche Subjektivität iſt zum Herrſcher über das geworden, was in der Wirklichkeit erſcheint. Die gemäße reale Gegenwart des Subſtantiellen iſt daraus verſchwunden; wenn nun das an ſich Weſenloſe ſich durch ſich ſelbſt um ſeine Scheinexiſtenz bringt, ſo macht das Subjekt ſich auch dieſer Auflöſung Meiſter, und bleibt in ſich unangefochten und wohlgemuth.

γ) In der Mitte nun zwiſchen der Tragödie und Komödie ſteht eine dritte Hauptart der dramatiſchen Poeſie, die jedoch von weniger durchgreifender Wichtigkeit iſt, obſchon ſich in ihr der Unterſchied des Tragiſchen und Komiſchen zu vermitteln ſtrebt, oder beide Seiten wenigſtens, ohne ſich als einander ſchlechthin entgegengeſetzt zu iſoliren, zuſammentreten und ein konkretes Ganzes ausmachen.

$\alpha\alpha$) Hieher gehört z. B. bei den Alten das Satyrſpiel, in welchem die Haupthandlung ſelbſt, wenn auch nicht tragiſcher

doch aber ernſter Art bleibt, der Chor der Satyrn hingegen komiſch behandelt iſt. Auch die Tragikomödie läßt ſich in dieſe Klaſſe rechnen; wovon uns Plautus ein Beiſpiel in ſeinem Amphitryo giebt, und dieß im Prologe ſchon durch Merkur voraus verkündigen läßt, indem dieſer den Zuſchauern zuruft:

Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam
Dixi futuram hanc? Deus sum: conmutavero
Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia
Comoedia ut sit, omnibus iisdem versibus. —
Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia.

Und als Grund für dieſe Vermiſchung führt er den Umſtand an, daß einer Seits Götter und Könige als handelnde Perſonen auftreten, anderer Seits die komiſche Figur des Sklaven Soſia. Mehr noch ſpielen in der modernen dramatiſchen Poeſie das Tragiſche und Komiſche durcheinander, weil ſich hier auch in der Tragödie das Princip der Subjektivität, das im Komiſchen für ſich frei wird, von Hauſe aus als vorherrſchend erweiſt, und die Subſtantialität des Inhalts der ſittlichen Mächte zurückdrängt.

ββ) Die tiefere Vermittelung aber der tragiſchen und komiſchen Auffaſſung zu einem neuen Ganzen beſteht nicht in dem Nebeneinander oder Umſchlagen dieſer Gegenſätze, ſondern in ihrer ſich wechſelſeitig abſtumpfenden Ausgleichung. Die Subjektivität, ſtatt in komiſcher Verkehrheit zu handeln, erfüllt ſich mit dem Ernſt gediegnerer Verhältniſſe und haltbarer Charaktere, während ſich die tragiſche Feſtigkeit des Wollens, und Tiefe der Kolliſionen inſoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Ausſöhnung der Intereſſen und harmoniſchen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. In ſolcher Konceptionsweiſe haben beſonders das moderne Schauſpiel und Drama ihren Entſtehungsgrund. Das Tiefe in dieſem Princip iſt die Anſchauung, daß, den Unterſchieden und Konflikten von Intereſſen, Leidenſchaften und Charakteren zum Trotz, ſich eine in ſich einklangs-

volle Wirklichkeit dennoch durch das menſchliche Handeln zu Stande bringe. Schon die Alten haben Tragödien, welche einen ähnlichen Ausgang nehmen, indem die Individuen nicht aufgeopfert werden, ſondern ſich erhalten; wie z. B. der Areopag in den Eumeniden des Aeſchylus beiden Seiten, dem Apoll wie den rächenden Jungfrauen das Recht der Verehrung zutheilt; auch im Philoktet ſchlichtet ſich auf Herakles Göttererſcheinung und Rath der Kampf zwiſchen Neoptolemos und Philoktetes, und ſie ziehn vereint gen Troja. Hier aber geſchieht die Ausgleichung von Außen durch den Befehl der Götter u. ſ. f., und hat nicht in den Partheien ſelbſt ihren innern Quellpunkt, während es im modernen Schauſpiel die Individuen ſelbſt ſind, welche ſich durch den Verlauf ihrer eigenen Handlung zu dieſem Ablaſſen vom Streit und zur wechſelſeitigen Ausſöhnung ihres Zwecks oder Charakters hingeleitet finden. Nach dieſer Seite iſt Goethe's Iphigenie ein echt poetiſches Muſterbild eines Schauſpiels, mehr noch als der Taſſo, in welchem einer Seits die Ausſöhnung mit Antonio mehr nur eine Sache des Gemüths und der ſubjektiven Anerkennung iſt, daß Antonio den realen Lebensverſtand beſitze, der dem Charakter Taſſo's abgeht, anderer Seits das Recht des idealen Lebens, welches Taſſo im Konflikt mit der Wirklichkeit, Schicklichkeit, dem Anſtande feſtgehalten hatte, vornehmlich nur ſubjektiv im Zuſchauer Recht behält, und äußerlich höchſtens als Schonung des Dichters und Theilnahme für ſein Loos hervortritt.

$\gamma\gamma$) Im Ganzen aber ſind Theils die Grenzen dieſer Mittelgattung ſchwankender als die der Tragödie und Komödie, Theils liegt hier die Gefahr nahe, entweder aus dem echt dramatiſchen Typus herauszugehn, oder in's Proſaiſche zu gerathen. Indem nämlich die Konflikte, da ſie durch ihren eigenen Zwieſpalt zum Friedensſchluß hingelangen ſollen, von Anfang an nicht in tragiſcher Schärfe einander entgegenſtehn, ſo ſieht der Dichter ſich leicht dadurch veranlaßt, die ganze Kraft ſeiner Darſtellung der

innerlichen Seite der Charaktere zuzuwenden, und den Gang der Situationen zum bloßen Mittel für dieſe Charakterſchilderung zu machen; oder er geſtattet umgekehrt der äußeren Seite von Zeit- und Sittenzuſtänden einen überwiegenden Spielraum, und fällt ihm Beides zu ſchwer, ſo beſchränkt er ſich gar etwa darauf, durch das bloße Intereſſe der Verwickelung ſpannender Ereigniſſe die Aufmerkſamkeit rege zu erhalten. Zu dieſem Kreiſe gehört deshalb auch eine Maſſe der neueren Bühnenſtücke, welche weniger auf Poeſie als auf Theaterwirkung Anſpruch machen, und entweder, ſtatt auf wahrhaft poetiſche, auf bloß menſchliche Rührung losgehn, oder ſich einer Seits nur die Unterhaltung, anderer Seits die moraliſche Beſſerung des Publikums zum Zweck machen, dabei aber größtentheils dem Schauſpieler vielfache Gelegenheit verſchaffen, ſeine durchgebildete Virtuoſität glänzend an den Tag zu legen.

b. Unterſchied der antiken und modernen dramatiſchen Poeſie.

Daſſelbe Princip, welches uns den Grund für die Scheidung der dramatiſchen Kunſt in Tragödie und Komödie gab, liefert nun auch die weſentlichen Haltpunkte für die Entwickelungsgeſchichte derſelben. Denn der Fortgang in dieſer Entfaltung kann nur in einem Auseinanderlegen und Ausbilden der Hauptmomente beſtehn, die im Begriffe des dramatiſchen Handelns liegen, ſo daß auf der einen Seite die ganze Auffaſſung und Ausführung das S u b ſ t a n t i e l l e in den Zwecken, Konflikten und Charakteren herauskehrt, während auf der anderen die ſ u b j e k t i v e Innerlicheit und P a r t i k u l a r i t ä t den Mittelpunkt ausmacht.

α) In dieſer Rückſicht können wir hier, wo es nicht um eine vollſtändige Kunſtgeſchichte zu thun iſt, von vorn herein diejenigen Anfänge der dramatiſchen Kunſt bei Seite ſtellen, welche wir im O r i e n t antreffen. Wie weit es nämlich die orientaliſche Poeſie auch im Epos und in einigen Arten der Lyrik gebracht hat, ſo verbietet dennoch die ganze morgenländiſche

Weltanſchauung von Hauſe aus eine gemäße Ausbildung der dramatiſchen Kunſt. Denn zum wahrhaft tragiſchen Handeln iſt es nothwendig, daß bereits das Princip der individuellen Freiheit und Selbſtſtändigkeit, oder wenigſtens die Selbſtbeſtimmung, für die eigene That und deren Folgen frei aus ſich ſelbſt einſtehn zu wollen, erwacht ſey, und in noch höherem Grade muß für das Hervortreten der Komödie das freie Recht der Subjektivität und deren ſelbſtgewiſſen Herrſchaft ſich hervorgethan haben. Beides iſt im Orient nicht der Fall, und beſonders ſteht die großartige Erhabenheit der muhamedaniſchen Poeſie, obſchon ſich in ihr einer Seits die individuelle Selbſtſtändigkeit ſchon energiſcher geltend machen kann, dennoch jedem Verſuche, ſich dramatiſch auszuſprechen, durchaus fern, da anderer Seits die eine ſubſtantielle Macht ſich jede erſchaffene Kreatur nur um ſo konſequenter unterwirft, und ihr Loos in rückſichtsloſem Wechſel entſcheidet. Die Berechtigung eines beſondern Inhalts der individuellen Handlung und der ſich in ſich vertiefenden Subjektivität kann deshalb, wie es die dramatiſche Kunſt erfordert, hier nicht auftreten, ja die Unterwerfung des Subjekts unter den Willen Gottes bleibt grade im Muhamedanismus um ſo abſtrakter, je abſtrakt allgemeiner die eine herrſchende Macht iſt, die über dem Ganzen ſteht, und keine Beſonderheit letztlich aufkommen läßt. Wir finden deshalb dramatiſche Anfänge nur bei den Chineſen und Indern, doch auch hier, den wenigen Proben nach, die bis jetzt bekannt geworden ſind, nicht als Durchführung eines freien individuellen Handelns, ſondern mehr nur als Verlebendigung von Ereigniſſen und Empfindungen zu beſtimmten Situationen, die in gegenwärtigem Verlauf vorübergeführt werden.

β) Den eigentlichen Beginn der dramatiſchen Poeſie haben wir deshalb bei den Griechen aufzuſuchen, bei denen überhaupt das Princip der freien Individualität die Vollendung der klaſſiſchen Kunſtform zum erſtenmal möglich macht. Dieſem Typus

gemäß kann jedoch auch in Betreff auf die Handlung das Individuum hier nur inſoweit hervortreten, als es die freie Lebendigkeit des ſubſtantiellen Gehalts menſchlicher Zwecke unmittelbar erfordert. Dasjenige daher, um das es in dem alten Drama, Tragödie und Komödie, vornehmlich gilt, iſt das Allgemeine und Weſentliche des Zwecks, den die Individuen vollbringen; in der Tragödie das ſittliche Recht des Bewußtſeyns in Anſehung der beſtimmten Handlung, die Berechtigung der That an und für ſich; und in der alten Komödie wenigſtens ſind es ebenſo die allgemeinen öffentlichen Intereſſen, welche herausgehoben werden, die Staatsmänner und ihre Art den Staat zu lenken, Krieg und Frieden, das Volk und ſeine ſittlichen Zuſtände, die Philoſophie und deren Verderbniß u. ſ. f. Dadurch kann hier weder die mannigfache Schilderung des inneren Gemüths und eigenthümlichen Charakters, oder die ſpecielle Verwickelung und Intrigue vollſtändig Platz gewinnen, noch dreht ſich das Intereſſe um das Schickſal der Individuen, ſondern ſtatt für dieſe partikulareren Seiten wird die Theilnahme vor allem für den einfachen Kampf und Ausgang der weſentlichen Lebensmächte und der in der Menſchenbruſt waltenden Götter in Anſpruch genommen, als deren individuelle Repräſentanten die tragiſchen Helden in der ähnlichen Weiſe auftreten, in welcher die komiſchen Figuren die allgemeine Verkehrtheit offenbar machen, zu der ſich in der Gegenwart und Wirklichkeit ſelbſt die Grundrichtungen des öffentlichen Daſeyns umgewandelt haben.

γ) In der modernen romantiſchen Poeſie dagegen giebt die perſönliche Leidenſchaft, deren Befriedigung nur einen ſubjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schickſal eines beſondern Individuums und Charakters in ſpeciellen Verhältniſſen, den vornehmlichen Gegenſtand.

Das poetiſche Intereſſe darin liegt nach dieſer Seite in der Größe der Charaktere, die durch ihre Phantaſie oder Geſinnung und Anlage zugleich das Erhobenſeyn über ihre Situationen und

Handlungen, ſowie den vollen Reichthum des Gemüths als reale, oft nur durch Umſtände und Verwickelungen verkümmerte und zu Grunde gerichtete Möglichkeit zeigen, zugleich aber in der Größe ſolcher Naturen ſelbſt wieder eine Verſöhnung erhalten. In Rückſicht auf den beſondern Inhalt der Handlung iſt es deshalb bei dieſer Auffaſſungsweiſe nicht die ſittliche Berechtigung und Nothwendigkeit, ſondern die einzelne Perſon und deren Angelegenheiten, worauf unſer Intereſſe hingewieſen iſt. Ein Hauptmotiv liefern daher auf dieſem Standpunkte die Liebe, der Ehrgeiz u. ſ. w., ja ſelbſt das Verbrechen iſt nicht auszuſchließen. Doch wird das letztere leicht zu einer ſchwer zu umſchiffenden Klippe. Denn ein Verbrecher für ſich, vollends wenn er ſchwach und von Hauſe aus niederträchtig iſt, wie der Held in Müllner's Schuld, giebt nur einen ekelhaften Anblick. Hier vor allem muß daher wenigſtens die formelle Größe des Charakters und Macht der Subjektivität gefordert werden, alles Negative auszuhalten, und ohne Verleugnung ihrer Thaten und ohne in ſich zertrümmert zu ſeyn, ihr Loos dahinnehmen zu können. Umgekehrt aber ſind die ſubſtantiellen Zwecke, Vaterland, Familie, Krone und Reich u. ſ. f., wenn es auch den Individuen darin nicht auf das Subſtantielle, ſondern auf ihre eigene Individualität ankommt, in keiner Weiſe entfernt zu halten, aber ſie bilden dann im Ganzen mehr den beſtimmten Boden, auf welchem die Individuen ihrem ſubjektiven Charakter nach ſtehn und in Kampf gerathen, als daß ſie den eigentlichen letzten Inhalt des Wollens und Handelns lieferten.

Neben dieſe Subjektivität kann ferner die Breite der Partikularität, ſowohl in Rückſicht des Innern treten, als auch in Betreff auf die äußeren Umſtände und Verhältniſſe, innerhalb welcher die Handlung vor ſich geht. Dadurch machen ſich hier im Unterſchiede der einfachen Konflikte, wie wir ſie bei den Alten finden, die Mannigfaltigkeit und Fülle der handelnden Charaktere, die Seltſamkeit immer neu durcheinander geſchlungener

Verwickelungen, die Irrgewinde der Intrigue, das Zufällige der Ereigniſſe, überhaupt alle die Seiten mit Recht geltend, deren Freiwerden gegen die durchgreifende Subſtantialität des weſentlichen Inhalts den Typus der romantiſchen Kunſtform im Unterſchiede der klaſſiſchen bezeichnet.

Dieſer ſcheinbar losgebundenen Partikularität ohnerachtet muß aber dennoch, auch auf dieſem Standpunkte, ſoll das Ganze dramatiſch und poetiſch bleiben, auf der einen Seite die Beſtimmtheit der Kolliſion, welche ſich durchzukämpfen hat, ſichtlich herausgehoben ſeyn, anderer Seits muß ſich, hauptſächlich in der Tragödie, durch den Verlauf und Ausgang der beſonderen Handlung das Walten einer höhern Weltregierung, ſey es als Vorſehung oder Schickſal, offenbar machen.

c. Die konkrete Entwickelung der dramatiſchen Poeſie und ihrer Arten.

In die ſo eben betrachteten weſentlichen Unterſchiede der Konception und poetiſchen Ausführung treten nun die verſchiedenen Arten der dramatiſchen Kunſt hinein und gelangen erſt, inſofern ſie ſich auf der einen oder anderen Stufe entwickeln, zu ihrer wahrhaft realen Vollſtändigkeit. Wir haben deshalb zum Schluß auch auf dieſe konkrete Geſtaltungsweiſe noch unſere Betrachtung hinzulenkeu.

α) Der nächſte Hauptkreis, der uns, wenn wir aus dem oben bereits angeführten Grunde die orientaliſchen Anfänge ausſchließen, als die gediegenſte Stufe ſowohl der eigentlichen Tragödie als auch der Komödie ſogleich vor Augen ſteht, iſt die dramatiſche Poeſie der Griechen. In ihr nämlich kommt zum erſtenmale das Bewußtſeyn von dem zum Vorſchein, was überhaupt das Tragiſche und Komiſche ſeinem wahren Weſen nach iſt, und nachdem dieſe entgegengeſetzten Anſchauungsarten des menſchlichen Handelns ſich zu feſter Trennung ſtreng voneinander abgeſchieden haben, erſteigen, in organiſcher Entwickelung, erſt

die Tragödie, dann die Komödie den Gipfelpunkt ihrer Vollendung, von welcher endlich die römiſche dramatiſche Kunſt nur einen ſchwächeren Abglanz wiedergiebt, der ſelbſt das nicht erreicht, was den Römern ſpäter in dem ähnlichen Streben im Epos und der Lyrik gelang. — In Rückſicht auf die nähere Betrachtung dieſer Stufen jedoch will ich mich, um nur das Wichtigſte kurz zu berühren, auf den tragiſchen Standpunkt des Aeſchylus und Sophokles, ſowie auf den komiſchen des Ariſtophanes beſchränken.

$\alpha\alpha$) Was nun erſtens die Tragödie angeht, ſo ſagte ich bereits, daß die Grundform, durch welche ſich ihre ganze Organiſation und Struktur beſtimmt, in dem Herausheben der ſubſtantiellen Seite ſowohl der Zwecke und ihres Inhalts, als auch der Individuen und ihres Kampfes und Schickſals zu ſuchen ſey.

Den allgemeinen Boden für die tragiſche Handlung bietet, wie im Epos, ſo auch in der Tragödie der Weltzuſtand dar, den ich früher bereits als den heroiſchen bezeichnet habe. Denn nur in den heroiſchen Tagen können die allgemeinen ſittlichen Mächte, indem ſie weder als Geſetze des Staats noch als moraliſche Gebote und Pflichten für ſich fixirt ſind, in urſprünglicher Friſche als die Götter auftreten, welche ſich entweder in ihrer eigenen Thätigkeit entgegenſtellen, oder als der lebendige Inhalt der freien menſchlichen Individualität ſelber erſcheinen. Soll nun aber das Sittliche ſich von Hauſe aus als die ſubſtantielle Grundlage, als der allgemeine Boden darthun, aus welchem das Gewächſe des individuellen Handelns ebenſoſehr in ſeiner Entzweiung hervorkommt, als es aus dieſer Bewegung wieder zur Einheit zurückgeriſſen wird, ſo haben wir für das Sittliche im Handeln zwei unterſchiedene Formen vor uns.

Erſtlich nämlich das einfache Bewußtſeyn, das, inſofern es die Subſtanz nur als unentzweite Identität ihrer beſonderen Seiten will, in ungeſtörter Beruhigung für ſich und Andere tadellos und neutral bleibt. Dieß in ſeiner Verehrung, ſeinem

Glauben und Glück beſonderungsloſe und damit nur allgemeine Bewußtſeyn aber kann zu keiner beſtimmten Handlung kommen, ſondern hat vor dem Zwieſpalte, der darin liegt, eine Art von Grauen, obſchon es, als ſelber thatlos, zugleich jenen geiſtigen Muth, in einem ſelbſtgeſetzten Zweck zum Entſchließen und Handeln herauszutreten für höher achtet, ſich jedoch keines Eingehens darein fähig, und als der bloße Boden und Zuſchauer weiß, und deshalb für die als das Höhere verehrten handelnden Individuen nichts Anderes zu thun übrig behält, als der Energie ihres Beſchluſſes und Kampfs das Objekt ſeiner eigenen Weisheit, die ſubſtantielle Idealität der ſittlichen Mächte nämlich, entgegenzuſetzen.

Die zweite Seite bildet das individuelle Pathos, das die handelnden Charaktere mit ſittlicher Berechtigung zu ihrem Gegenſatze gegen Andere antreibt und ſie dadurch in Konflikt bringt. Die Individuen dieſes Pathos ſind weder das, was wir im modernen Sinne des Worts Charaktere nennen, noch aber bloße Abſtraktionen, ſondern ſtehn in der lebendigen Mitte zwiſchen Beidem als feſte Figuren, die nur das ſind was ſie ſind, ohne Kolliſion in ſich ſelbſt, ohne ſchwankendes Anerkennen eines anderen Pathos, und inſofern — als Gegentheil der heutigen Ironie — hohe, abſolut beſtimmte Charaktere, deren Beſtimmtheit jedoch in einer beſonderen ſittlichen Macht ihren Inhalt und Grund findet. Indem nun erſt die Entgegenſetzung ſolcher zum Handeln berechtigten Individuen das Tragiſche ausmacht, ſo kann dieſelbe nur auf dem Boden der menſchlichen Wirklichkeit zum Vorſchein kommen. Denn nur dieſe enthält die Beſtimmung, daß eine beſondere Qualität die Subſtanz eines Individuums in der Weiſe ausmacht, daß ſich daſſelbe mit ſeinem ganzen Intereſſe und Seyn in ſolch einen Inhalt hineinlegt, und ihn zur durchdringenden Leidenſchaft werden läßt. In den ſeligen Göttern aber iſt die indifferente göttliche Natur das Weſentliche, wogegen der Gegenſatz, mit welchem es

nicht zu letztlichem Ernſte kommt, vielmehr, wie ich ſchon beim homeriſchen Epos anführte, zu einer ſich wieder auflöſenden Ironie wird.

Dieſe beiden Seiten, — von denen die eine ſo wichtig für das Ganze iſt als die andere, — das unentzweite Bewußtſeyn vom Göttlichen, und das kämpfende, aber in göttlicher Kraft und That auftretende Handeln, das ſittliche Zwecke beſchließt und durchführt, — geben die hauptſächlichen Elemente ab, deren Vermittelung die griechiſche Tragödie als *Chor* und *handelnde* Heroen in ihren Kunſtwerken darſtellt.

Es iſt in neuerer Zeit viel über die Bedeutung des griechiſchen *Chors* geſprochen und dabei die Frage aufgeworfen worden, ob er auch in die moderne Tragödie eingeführt werden könne und ſolle. Man hat nämlich das Bedürfuiß ſolch einer ſubſtantiellen Grundlage gefühlt, und ſie doch zugleich nicht recht anzubringen und einzufügen gewußt, weil man die Natur des echt Tragiſchen und die Nothwendigkeit des Chors für den Standpunkt der griechiſchen Tragödie nicht tief genug zu faſſen verſtand. Einer Seits nämlich hat man den Chor wohl inſofern anerkannt, als man geſagt hat, daß ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zukomme, während die handelnden Perſonen in ihren beſonderen Zwecken und Situationen befangen blieben, und nun am Chor und ſeinen Betrachtungen ganz ebenſo den Maaßſtab des Werths ihrer Charaktere und Handlungen erhielten, als das Publikum an ihm in dem Kunſtwerke einen objektiven Repräſentanten ſeines eigenen Urtheils über das fände, was vor ſich geht. Mit dieſer Anſicht iſt theilweiſe der rechte Punkt in der Rückſicht getroffen, daß der Chor in der That als das ſubſtantielle höhere, von falſchen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewußtſeyn daſteht. Deſſenohngeachtet iſt er doch nicht etwa eine bloß äußerlich und müßig wie der Zuſchauer reflektirende moraliſche Perſon, die, für ſich unintereſſant und langweilig, nur um dieſer Reflexion wegen hinzugefügt wäre, ſondern er iſt die

wirkliche Subſtanz des ſittlichen heroiſchen Lebens und Handelns ſelbſt, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimiſchen Boden, emporwachſen, und durch die Exiſtenz deſſelben bedingt ſind. So gehört der Chor weſentlich dem Standpunkte an, wo ſich den ſittlichen Verwickelungen noch nicht beſtimmte rechtsgültige Staatsgeſetze und feſte religiöſe Dogmen entgegenhalten laſſen, ſondern wo das Sittliche nur erſt in ſeiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erſcheint, und nur das Gleichmaaß unbewegten Lebens geſichert gegen die furchtbaren Kolliſionen bleibt, zu welchen die entgegengeſetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dieſes geſicherte Aſyl wirklich vorhanden ſey, davon giebt uns der Chor das Bewußtſeyn. Er greift deshalb in die Handlung nicht thatſächlich ein, er übt kein Recht thätig gegen die kämpfenden Helden aus, ſondern ſpricht nur theoretiſch ſein Urtheil, warnt, bemitleidet, oder ruft das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantaſie ſich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorſtellt. In dieſem Ausdruck iſt er, wie wir ſchon ſahen, lyriſch; denn er handelt nicht und hat keine Ereigniſſe epiſch zu erzählen; aber ſein Inhalt bewahrt zugleich den epiſchen Charakter ſubſtantieller Allgemeinheit, und ſo bewegt er ſich in einer Weiſe der Lyrik, welche im Unterſchiede der eigentlichen Odenform, zuweilen dem Päan und Dithyrambus ſich nähern kann. Dieſe Stellung des Chors in der griechiſchen Tragödie iſt weſentlich herauszuheben. Wie das Theater ſelbſt ſeinen äußern Boden, ſeine Scene und Umgebung hat, ſo iſt der Chor, das Volk, gleichſam die geiſtige Scene, und man kann ihn dem Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgiebt. Bei uns dagegen ſtehen die Statuen unter freiem Himmel, ohne ſolch einen Hintergrund, den auch die moderne Tragik nicht braucht, da ihre Handlungen nicht

auf dieſem ſubſtantiellen Grunde, ſondern auf dem ſubjektiven Willen und Charakter, ſowie auf dem ſcheinbar äußerlichen Zufall der Begebenheiten und Umſtände beruhn. — In dieſer Rückſicht iſt es eine durchaus falſche Anſicht, wenn man den Chor als ein zufälliges Nachgeſchleppe und ein bloßes Ueberbleibſel aus der Entſtehungszeit des griechiſchen Drama betrachtet. Allerdings iſt ſein äußerlicher Urſprung aus dem Umſtande herzuleiten, daß bei den Bacchusfeſten, in Anſehung auf Kunſt, der Chorgeſang die Hauptſache ausmachte, bis dann zur Unterbrechung ein Erzähler hinzutrat, deſſen Bericht ſich endlich zu den wirklichen Geſtalten der dramatiſchen Handlung umwandelte und erhob. Der Chor aber wurde in der Blüthezeit der Tragödie nicht etwa nur beibehalten, um dieß Moment des Götterfeſtes und Bacchusdienſtes zu ehren, ſondern er bildete ſich nur deshalb immer ſchöner und maaßvoller aus, weil er weſentlich zur dramatiſchen Handlung ſelbſt gehört und ihr ſo ſehr nothwendig iſt, daß der Verfall der Tragödie ſich hauptſächlich auch an der Verſchlechterung der Chöre darthut, die nicht mehr ein integrirendes Glied des Ganzen bleiben, ſondern zu einem gleichgültigern Schmuck herabſinken. Für die romantiſche Tragödie dagegen zeigt ſich der Chor weder paſſend, noch iſt ſie aus Chorgeſängen urſprünglich entſtanden. Im Gegentheil iſt hier der Inhalt der Art, daß jede Einführung von Chören im griechiſchen Sinne hat mißlingen müſſen. Denn ſchon die älteſten ſogenannten Myſterien, Moralitäten und ſonſtigen Farcen, von denen das romantiſche Drama ausging, ſtellen kein Handeln in jenem urſprünglich griechiſchen Sinne, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewußtſeyn des Lebens und des Göttlichen dar. Ebenſowenig eignet ſich der Chor für das Ritterthum und die Königsherrſchaft, inſofern hier das Volk zu gehorchen hat, oder ſelber Parthei und in die Handlung mit dem Intereſſe ſeines Glücks oder Unglücks verwickelt wird. Ueberhaupt kann er da nicht ſeine rechte Stelle finden, wo es ſich

um partikulare Leidenſchaften, Zwecke und Charaktere handelt, oder die Intrigue ihr Spiel zu treiben hat.

Das zweite Hauptelement, dem Chor gegenüber, bilden die konfliktvoll handelnden Individuen. In der griechiſchen Tragödie nun iſt es nicht etwa böſer Wille, Verbrechen, Nichtswürdigkeit, oder bloßes Unglück, Blindheit und dergleichen, was den Anlaß für die Kolliſionen hervorbringt, ſondern, wie ich ſchon mehrfach ſagte, die ſittliche Berechtigung zu einer beſtimmten That. Denn das abſtrakt Böſe hat weder in ſich ſelbſt Wahrheit, noch iſt es von Intereſſe. Doch muß es auf der anderen Seite auch nicht als bloße Abſicht erſcheinen, daß man den handelnden Perſonen ſittliche Charakterzüge giebt, ſondern ihre Berechtigung muß an und für ſich weſentlich ſeyn. Kriminalfälle, wie in neueren Zeiten, nichtsnutzige, oder auch ſogenannte moraliſch edle Verbrecher mit ihrem leeren Geſchwätze vom Schickſal finden wir deshalb in der alten Tragödie ebenſowenig, als der Entſchluß und die That auf der bloßen Subjektivität des Intereſſes und Charakters, auf Herrſchſucht, Verliebtheit, Ehre, oder ſonſt auf Leidenſchaften beruht, deren Recht allein in der beſonderen Neigung und Perſönlichkeit wurzeln kann. Solch ein durch den Gehalt ſeines Zwecks berechtigter Entſchluß nun aber, indem er ſich in einſeitiger Beſonderheit zur Ausführung bringt, verletzt unter beſtimmten Umſtänden, welche an ſich ſchon die reale Möglichkeit von Konflikten in ſich tragen, ein anderes gleich ſittliches Gebiet menſchlichen Wollens, das nun der entgegenſtehende Charakter als ſein wirkliches Pathos feſthält und reagirend durchführt, ſo daß dadurch die Kolliſion gleichberechtigter Mächte und Individuen vollſtändig in Bewegung kommt.

Der Kreis dieſes Inhalts nun, obſchon er mannigfaltig partikulariſirt werden kann, iſt dennoch ſeiner Natur nach nicht von großem Reichthume. Der Hauptgegenſatz, den beſonders Sophokles, nach Aeſchylus' Vorgang auf's ſchönſte behandelt

hat, iſt der des Staats, des ſittlichen Lebens in ſeiner geiſtigen Allgemeinheit, und der Familie als der natürlichen Sittlichkeit. Dieß ſind die reinſten Mächte der tragiſchen Darſtellung, indem die Harmonie dieſer Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollſtändige Realität des ſittlichen Daſeyns ausmacht. Ich brauche in dieſer Rückſicht nur an Aeſchylus' Sieben vor Theben und mehr noch an die Antigone des Sophokles zu erinnern. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdiſchen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Auch in der Iphigenia in Aulis, ſowie in dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden des Aeſchylus und in der Elektra des Sophokles finden wir den ähnlichen Konflikt. Agamemnon opfert als König und Führer des Heers ſeine Tochter dem Intereſſe der Griechen und des trojaniſchen Zuges, und zerreißt dadurch das Band der Liebe zur Tochter und Gattin, das Klytämneſtra, als Mutter, im tiefſten Herzen bewahrt, und rächend dem heimkehrenden Gatten ſchmähligen Untergang bereitet. Oreſt, der Sohn und Königsſohn, ehrt die Mutter, aber er hat das Recht des Vaters, des Königs zu vertreten, und ſchlägt den Schooß, der ihn geboren.

Dieß iſt ein für alle Zeiten gültiger Inhalt, deſſen Darſtellung daher, aller nationalen Unterſchiedenheit zum Trotz, auch unſere menſchliche und künſtleriſche Theilnahme gleich rege erhält.

Formeller ſchon iſt eine zweite Hauptkolliſion, welche die griechiſchen Tragiker beſonders in dem Schickſal des Oedipus darzuſtellen liebten, wovon uns Sophokles das vollendetſte Beiſpiel in ſeinem Oedipus rex und Oedipus auf Kolonos zurückgelaſſen hat. Hier handelt es ſich um das Recht des wachen Bewußtſeyns, um die Berechtigung deſſen, was der Menſch mit ſelbſtbewußtem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewußt und willenlos nach der Beſtimmung der Götter wirklich gethan hat. Oedip hat den Vater erſchlagen, die Mutter

geheirathet, in blutſchänderiſchem Ehebette Kinder gezeugt, und dennoch iſt er ohne es zu wiſſen und zu wollen in dieſe ärgſten Frevel verwickelt worden. Das Recht unſeres heutigen tieferen Bewußtſeyns würde darin beſtehen, dieſe Verbrechen, da ſie weder im eigenen Wiſſen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Thaten des eigenen Selbſt anzuerkennen; der plaſtiſche Grieche aber ſteht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerſcheidet ſich nicht in die formelle Subjektivität des Selbſtbewußtſeyns, und in das, was die objektive Sache iſt.

Für uns von untergeordneterer Art endlich ſind andere Kolliſionen, welche Theils auf die allgemeine Stellung des individuellen Handelns überhaupt zum griechiſchen Fatum, Theils auf ſpeciellere Verhältniſſe Bezug haben.

Bei allen dieſen tragiſchen Konflikten nun aber müſſen wir vornehmlich die falſche Vorſtellung von Schuld oder Unſchuld bei Seite laſſen. Die tragiſchen Heroen ſind ebenſo ſchuldig als unſchuldig. Gilt die Vorſtellung, der Menſch ſey ſchuldig nur in dem Falle, daß ihm eine Wahl offen ſtand, und er ſich mit Willkür zu dem entſchloß, was er ausführt, ſo ſind die alten plaſtiſchen Figuren unſchuldig; ſie handeln aus dieſem Charakter, dieſem Pathos, weil ſie gerade dieſer Charakter, dieſes Pathos ſind; da iſt keine Unentſchloſſenheit und keine Wahl. Das eben iſt die Stärke der großen Charaktere, daß ſie nicht wählen, ſondern durch und durch von Hauſe aus das ſind, was ſie wollen und vollbringen. Sie ſind das, was ſie ſind und ewig dieß, und das iſt ihre Größe. Denn die Schwäche im Handeln beſteht nur in der Trennung des Subjekts als ſolchen und ſeines Inhalts, ſo daß Charakter, Willen und Zweck nicht abſolut in Eins gewachſen erſcheinen, und das Individuum ſich, indem ihm kein feſter Zweck als Subſtanz ſeiner eigenen Individualität, als Pathos und Macht ſeines ganzen Wollens in der Seele lebt, unentſchloſſen noch von dieſem zu jenem wenden

und ſich nach Willkür entſcheiden kann. Dieß Herüber und Hinüber iſt aus den plaſtiſchen Geſtalten entfernt; das Band zwiſchen Subjektivität und Inhalt des Wollens bleibt für ſie unauflöslich. Was ſie zu ihrer That treibt, iſt eben das ſittlich berechtigte Pathos, welches ſie nun auch in pathetiſcher Beredtſamkeit gegeneinander nicht in der ſubjektiven Rhetorik des Herzens und Sophiſtik der Leidenſchaft geltend machen, ſondern in jener ebenſo gediegenen als gebildeten Objektivität, in deren Tiefe, Maaß und plaſtiſch lebendiger Schönheit vor allem Sophokles Meiſter war. Zugleich aber führt ihr kolliſionsvolles Pathos ſie zu verletzenden ſchuldvollen Thaten. An dieſen nun wollen ſie nicht etwa unſchuldig ſeyn. Im Gegentheil; was ſie gethan, wirklich gethan zu haben, iſt ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachſagen, als daß er unſchuldig gehandelt habe. Es iſt die Ehre der großen Charaktere, ſchuldig zu ſeyn. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Denn nicht das Subſtantielle, ſondern die ſubjektive Vertiefung der Perſönlichkeit, das ſubjektive Leiden rührt. Ihr feſter ſtarker Charakter aber iſt Eins mit ſeinem weſentlichen Pathos, und dieſer unſcheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung, zu der auch Euripides erſt übergegangen iſt.

Das Reſultat endlich der tragiſchen Verwickelung leitet nun keinem anderen Ausgange zu, als daß ſich die beiderſeitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten zwar bewährt, die Einſeitigkeit ihrer Behauptung aber abgeſtreift wird, und die ungeſtörte innere Harmonie, jener Zuſtand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre giebt. Die wahre Entwickelung beſteht nur in dem Aufheben der Gegenſätze als Gegenſätze, in der Verſöhnung der Mächte des Handelns, die ſich in ihrem Konflikte wechſelsweiſe zu negiren ſtreben. Nur dann iſt nicht das Unglück und Leiden, ſondern die Befriedigung des Geiſtes das Letzte, inſofern erſt bei ſolchem

Ende die Nothwendigkeit deſſen, was den Individuen geſchieht, als abſolute Vernünftigkeit erſcheinen kann, und das Gemüth wahrhaft ſittlich beruhigt iſt; erſchüttert durch das Loos der Helden, verſöhnt in der Sache. Nur wenn man dieſe Einſicht feſthält, läßt ſich die alte Tragödie begreifen. Wir dürfen deshalb ſolch eine Art des Abſchluſſes auch nicht als einen bloß moraliſchen Ausgang auffaſſen, dem gemäß das Böſe beſtraft und die Tugend belohnt iſt, d. h. „wenn ſich das Laſter erbricht, ſetzt ſich die Tugend zu Tiſch.“ Auf dieſe ſubjektive Seite der in ſich reflektirten Perſönlichkeit und deren gut und bös kommt es hier gar nicht an, ſondern, wenn die Kolliſion vollſtändig war, auf die Anſchauung der affirmativen Verſöhnung und das gleiche Gelten beider Mächte, die ſich bekämpften. Ebenſowenig iſt die Nothwendigkeit des Ausgangs ein blindes Schickſal, d. h. ein bloß unvernünftiges, unverſtandenes Fatum, das viele antik nennen, ſondern die Vernünftigkeit des Schickſals, obſchon ſie hier noch nicht als ſelbſtbewußte Vorſehung erſcheint, deren göttlicher Endzweck mit der Welt und den Individuen für ſich und Andere heraustritt, liegt eben darin, daß die höchſte Gewalt, die über den einzelnen Göttern und Menſchen ſteht, es nicht dulden kann, daß die einſeitig ſich verſelbſtſtändigenden und dadurch die Grenze ihrer Befugniß überſchreitenden Mächte, ſowie die Konflikte, welche hieraus folgen, Beſtand erhalten. Das Fatum weiſt die Individualität in ihre Schranken zurück, und zertrümmert ſie, wenn ſie ſich überhoben hat. Ein unvernünftiger Zwang aber, eine Schuldloſigkeit des Leidens müßte ſtatt ſittlicher Beruhigung nur Indignation in der Seele des Zuſchauers hervorbringen. — Nach einer anderen Seite unterſcheidet ſich deshalb die *tragiſche* Verſöhnung auch ebenſoſehr wieder von der *epiſchen*. Sehen wir in dieſer Rückſicht auf Achill und Odyſſeus, ſo gelangen beide an's Ziel, und es gehört ſich, daß ſie es erreichen, aber es nicht ein ſtetes Glück, das ſie begünſtigt, ſondern ſie haben die Empfindung der End-

lichkeit bitter zu koſten, und müſſen ſich mühſam durch Schwierigkeiten, Verluſte und Aufopferungen hindurchkämpfen. Denn ſo erfordert es die Wahrheit überhaupt, daß in dem Verlauf des Lebens und der objektiven Breite der Ereigniſſe, auch die Nichtigkeit des Endlichen zur Erſcheinung komme. So wird zwar Achilles Zorn verſöhnt, er erlangt von Agamemnon das, worin er beleidigt worden war, er nimmt an Hektor ſeine Rache, die Todtenfeier für Patroklus wird vollbracht, und Achill als der Herrlichſte anerkannt, aber ſein Zorn und deſſen Verſöhnung hat ihn eben ſeinen liebſten Freund, den edlen Patroklus, gekoſtet; um dieſen Verluſt an Hektor zu rächen, ſieht er ſich gezwungen, ſelber von ſeinem Zorne abzulaſſen, und ſich wieder in die Schlacht gegen die Troer zu begeben, und indem er als der Herrlichſte gekannt iſt, hat er zugleich die Empfindung ſeines frühen Todes. In der ähnlichen Weiſe langt Odyſſeus in Ithaka, dieſem Ziel ſeiner Wünſche, endlich an, doch allein, ſchlafend, nach dem Verluſt aller ſeiner Gefährten, aller Kriegsbeute vor Ilium, nach langen Jahren Harrens und Abmühens. So haben Beide ihre Schuld an die Endlichkeit abgetragen, und der Nemeſis iſt im Untergange Troja's und dem Schickſal der griechiſchen Helden ihr Recht geworden. Aber die Nemeſis iſt nur die alte Gerechtigkeit, die nur überhaupt das allzu Hohe herabſetzt, um das abſtrakte Gleichgewicht des Glücks durch Unglück wieder herzuſtellen, und ohne nähere ſittliche Beſtimmung nur das endliche Seyn berührt und trifft. Dieß iſt die epiſche Gerechtigkeit im Felde des Geſchehens, die allgemeine Verſöhnung bloßer Ausgleichung. Die höhere tragiſche Ausſöhnung hingegen bezieht ſich auf das Hervorgehen der beſtimmten ſittlichen Subſtantialitäten aus ihrem Gegenſatze zu ihrer wahrhaften Harmonie. Die Art und Weiſe nun aber, dieſen Einklang herzuſtellen, kann ſehr verſchiedener Art ſeyn, und ich will deshalb nur auf die Hauptmomente, um die es ſich in dieſer Rückſicht handelt, aufmerkſam machen.

Erſtlich iſt beſonders herauszuheben, daß wenn die Einſeitigkeit des Pathos den eigentlichen Grund der Kolliſionen ausmacht, dieß hier nichts Anderes heißt, als daß ſie in's lebendige Handeln eingetreten und ſomit zum alleinigen Pathos eines beſtimmten Individuums geworden iſt. Soll nun die Einſeitigkeit ſich aufheben, ſo iſt es alſo dieß Individuum, das, inſofern es nur als das eine Pathos gehandelt hat, abgeſtreift und aufgeopfert werden muß. Denn das Individuum iſt nur dieß Eine Leben, gilt dieß nicht feſt für ſich als dieſes Eine, ſo iſt das Individuum zerbrochen.

Die vollſtändigſte Art dieſer Entwickelung iſt dann möglich, wenn die ſtreitenden Individuen, ihrem konkreten Daſeyn nach, an ſich ſelbſt jedes als Totalität auftreten, ſo daß ſie an ſich ſelber in der Gewalt deſſen ſtehn, wogegen ſie ankämpfen, und daher das verletzen, was ſie ihrer eigenen Exiſtenz gemäß ehren ſollten. So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreon's; ſie ſelbſt iſt Königstochter und Braut des Haemon, ſo daß ſie dem Gebot des Fürſten Gehorſam zollen ſollte. Doch auch Kreon, der ſeiner Seits Vater und Gatte iſt, müßte die Heiligkeit des Bluts reſpektiren, und nicht das befehlen, was dieſer Pietät zuwiderläuft. So iſt Beiden an ihnen ſelbſt das immanent, wogegen ſie ſich wechſelsweiſe erheben, und ſie werden an dem ſelber ergriffen und gebrochen, was zum Kreiſe ihres eigenen Daſeyns gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe ſie ſich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an ſeinem Sohne und ſeiner Gattin geſtraft, die ſich den Tod geben, der eine um Antigone's, die andere um Haemon's Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt, — ich kenne ſo ziemlich Alles, und man ſoll es und kann es kennen, — erſcheint mir nach dieſer Seite die Antigone als das vortrefflichſte, befriedigendſte Kunſtwerk.

Der tragiſche Ausgang nun aber bedarf zum Ablaſſen beider Einſeitigkeiten und ihrer gleichen Ehre nicht jedesmal des

Untergangs der betheiligten Individuen. So enden bekanntlich die Eumeniden des Aeſchylus nicht mit dem Tode Oreſt's, oder dem Verderben der Eumeniden, dieſer Rächerinnen des Mutterbluts und der Pietät, dem Apoll gegenüber, welcher die Würde und Verehrung des Familienhauptes und Königs aufrecht erhalten will, und den Oreſt angeſtiftet hatte, Klytämneſtra zu tödten, ſondern dem Oreſt wird die Strafe erlaſſen, und beiden Göttern die Ehre gegeben. Zugleich aber ſehen wir an dieſem entſcheidenden Schluſſe deutlich, was den Griechen ihre Götter galten, wenn ſie ſich dieſelben in ihrer kämpfenden Beſonderheit vor die Anſchauung brachten. Vor dem wirklichen Athen erſcheinen ſie nur als Momente, welche die volle harmoniſche Sittlichkeit zuſammenbindet. Die Stimmen des Areopag's ſind gleich; es iſt Athene, die Göttin, das lebendige Athen ſeiner Subſtanz nach vorgeſtellt, die den weißen Stein hinzufügt, den Oreſt freigiebt, aber den Eumeniden ebenſo als dem Apoll Altäre und Verehrung verſpricht.

Dieſer objektiven Verſöhnung gegenüber kann die Ausgleichung zweitens ſubjektiver Art ſeyn, indem die handelnde Individualität zuletzt ihre Einſeitigkeit ſelber aufgiebt. In dem Ablaſſen von ihrem ſubſtantiellen Pathos aber würde ſie charakterlos erſcheinen, was der Gediegenheit der plaſtiſchen Figuren widerſpricht. Das Individuum kann ſich deshalb nur gegen eine höhere Macht und deren Rath und Befehl aufgeben, ſo daß es für ſich in ſeinem Pathos beharrt, durch einen Gott aber der ſtarre Wille gebrochen wird. Der Knoten löſt ſich in dieſem Falle nicht, ſondern wird, wie im Philoktet z. B., durch einen Deus ex machina zerhauen.

Schöner endlich, als dieſe mehr äußerliche Weiſe des Ausgangs, iſt die innerliche Ausſöhnung, welche ihrer Subjektivität wegen bereits gegen das Moderne hinſtreift. Das vollendeteſte antike Beiſpiel hiefür haben wir in dem ewig zu bewundernden Oedip auf Kolonos vor uns. Er hat ſeinen Vater unwiſſend

erſchlagen, den Thron Thebe's, das Bett der eigenen Mutter beſtiegen; dieſe bewußtloſen Verbrechen machen ihn nicht unglücklich; aber der alte Räthſellöſer zwingt das Wiſſen über ſein eigenes dunkeles Schickſal heraus, und erhält nun das furchtbare Bewußtſeyn, daß er dieß in ſich geworden. Mit dieſer Auflöſung des Räthſels an ihm ſelber hat er wie Adam, als er zum Bewußtſeyn des Guten und Böſen kam, ſein Glück verloren. Nun macht er, der Seher, ſich blind, nun verbannt er ſich vom Thron und ſcheidet von Theben, wie Adam und Eva aus dem Paradieſe getrieben werden, und irrt ein hülfloſer Greis umher. Doch den Schwerbelaſteten, der in Kolonos, ſtatt ſeines Sohnes Verlangen, daß er zurückkehren möge, zu erhören, ihm ſeine Erinnye zugeſellt, der allen Zwieſpalt in ſich auslöſcht und ſich in ſich ſelber reinigt, ruft ein Gott zu ſich; ſein blindes Auge wird verklärt und hell, ſeine Gebeine werden zum Heil, zum Horte der Stadt, die ihn gaſtfrei aufnahm. Dieſe Verklärung im Tode iſt ſeine und unſere erſcheinendere Verſöhnung in ſeiner Individualität und Perſönlichkeit ſelber. Man hat einen chriſtlichen Ton darin finden wollen, die Anſchauung eines Sünders, den Gott zu Gnaden annimmt, und das Schickſal, das an ſeiner Endlichkeit ſich ausließ, im Tode durch Seligkeit vergütet. Die chriſtliche religiöſe Verſöhnung aber iſt eine Verklärung der Seele, die, im Quell des ewigen Heils gebadet, ſich über ihre Wirklichkeit und Thaten erhebt, indem ſie das Herz ſelbſt, denn dieß vermag der Geiſt, zum Grabe des Herzens macht, die Anklagen der irdiſchen Schuld mit ihrer eigenen irdiſchen Individualität bezahlt, und ſich nun in der Gewißheit des ewigen rein geiſtigen Seligſeyns in ſich ſelbſt gegen jene Anklagen feſthält. Die Verklärung des Oedipus dagegen bleibt immer noch die antike Herſtellung des Bewußtſeyns aus dem Streite ſittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieſes ſittlichen Gehaltes ſelber.

Was jedoch Weiteres in dieſer Verſöhnung liegt, iſt die

Subjektivität der Befriedigung, aus welcher wir den Uebergang in das entgegengeſetzte Gebiet der Komödie machen können.

ββ) Komiſch nämlich, wie wir ſahen, iſt überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch ſich ſelber in Widerſpruch bringt und auflöſt, dabei aber ebenſo ruhig und ihrer ſelbſt gewiß bleibt. Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie ſchließen kann, das in ſich abſolut verſöhnte, heitre Gemüth, das, wenn es auch ſein Wollen durch ſeine eigenen Mittel zerſtört, und an ſich ſelber zu Schanden wird, weil es aus ſich ſelbſt das Gegentheil ſeines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht ſeine Wohlgemuthheit verliert. Dieſe Sicherheit des Subjekts aber iſt anderer Seits nur dadurch möglich, daß die Zwecke und damit auch die Charaktere, entweder an und für ſich nichts Subſtantielles enthalten, oder haben ſie an und für ſich Weſentlichkeit, dennoch in einer ihrer Wahrheit nach ſchlechthin entgegengeſetzten und deshalb ſubſtanzloſen Geſtalt zum Zweck gemacht und durchgeführt werden, ſo daß in dieſer Rückſicht alſo immer nur das an ſich ſelber Nichtige und Gleichgültige zu Grunde geht, und das Subjekt ungeſtört aufrecht ſtehen bleibt.

Dieß iſt nun auch im Ganzen der Begriff der alten klaſſiſchen Komödie, wie ſie ſich für uns in den Stücken des Ariſtophanes erhalten hat. Man muß in dieſer Rückſicht ſehr wohl unterſcheiden, ob die handelnden Perſonen für ſich ſelbſt komiſch ſind, oder nur für die Zuſchauer. Das Erſtere allein iſt zur wahrhaften Komik zu rechnen, in welcher Ariſtophanes Meiſter war. Dieſem Standpunkte gemäß ſtellt ſich ein Individuum nur dann als lächerlich dar, wenn ſich zeigt, es ſey ihm in dem Ernſte ſeines Zwecks und Willens ſelber nicht Ernſt, ſo daß dieſer Ernſt immer für das Subjekt ſelbſt ſeine eigene Zerſtörung mit ſich führt, weil es ſich eben von Hauſe aus in kein höheres allgemein gültiges Intereſſe, das in eine weſentliche Entzweiung bringt, einlaſſen kann, und wenn es ſich auch wirklich darauf

einläßt, nur eine Natur zum Vorſchein kommen läßt, die durch ihre gegenwärtige Exiſtenz unmittelbar das ſchon zu Nichte gemacht hat, was ſie ſcheint in's Werk richten zu wollen, ſo daß man ſieht, es iſt eigentlich gar nicht in ſie eingedrungen. Das Komiſche ſpielt deshalb mehr in unteren Ständen der Gegenwart und Wirklichkeit ſelbſt, unter Menſchen, die einmal ſind, wie ſie eben ſind, nicht anders ſeyn können und wollen, und, jedes ächten Pathos unfähig, dennoch nicht den mindeſten Zweifel in das ſetzen, was ſie ſind und treiben. Zugleich aber thun ſie ſich als höhere Naturen dadurch kund, daß ſie nicht an die Endlichkeit, in welche ſie ſich hineinbegeben, ernſtlich gebunden ſind, ſondern darüber erhoben und gegen Mißlingen und Verluſt in ſich ſelber feſt und geſichert bleiben. Dieſe abſolute Freiheit des Geiſtes, die an und für ſich in allem, was der Menſch beginnt, von Anfang an getröſtet iſt, dieſe Welt der ſubjektiven Heiterkeit iſt es, in welche uns Ariſtophanes einführt. Ohne ihn geleſen zu haben, läßt ſich kaum wiſſen, wie dem Menſchen ſauwohl ſeyn kann. — Die Intereſſen nun, in welchen dieſe Art der Komödie ſich bewegt, brauchen nicht etwa aus den der Sittlichkeit, Religion und Kunſt entgegengeſetzten Gebieten hergenommen zu ſeyn; im Gegentheil, die alte griechiſche Komödie hält ſich gerade innerhalb dieſes objektiven und ſubſtantiellen Kreiſes, aber es iſt die ſubjektive Willkür, die gemeine Thorheit und Verkehrtheit, wodurch die Individuen ſich Handlungen, die höher hinauswollen, zu Nichte machen. Und hier bietet ſich für Ariſtophanes ein reicher glücklicher Stoff Theils an den griechiſchen Göttern, Theils an dem atheniensiſchen Volke dar. Denn die Geſtaltung des Göttlichen zur menſchlichen Individualität hat an dieſer Repräſentation und deren Beſonderheit, inſofern dieſelbe weiter gegen das Partikuläre und Menſchliche hin ausgeführt wird, ſelbſt den Gegenſatz gegen die Hoheit ihrer Bedeutung, und läßt ſich als ein leeres Aufſpreizen dieſer ihr unangemeſſenen Subjektivität darſtellen. Beſonders aber liebt es Ariſtophanes,

die Thorheiten des Demos, die Tollheiten ſeiner Redner und Staatsmänner, die Verkehrtheit des Krieges, vor allem aber am Unbarmherzigſten die neue Richtung des Euripides in der Tragödie auf die poſſierlichſte und zugleich tiefſte Weiſe dem Gelächter ſeiner Mitbürger preiszugeben. Die Perſonen, in denen er dieſen Inhalt ſeiner großartigen Komik verkörpert, macht er in unerſchöpflicher Laune gleich von vorn herein zu Thoren, ſo daß man ſogleich ſieht, daß nichts Geſcheutes herauskommen könne. So den Strepſiades, der zu den Philoſophen gehn will, ſeiner Schulden ledig zu werden; ſo den Sokrates, der ſich zum Lehrer des Strepſiades und ſeines Sohnes hergiebt; ſo den Bacchus, den er in die Unterwelt hinabſteigen läßt, um wieder einen wahrhaften Tragiker hervorzuholen; ebenſo den Kleon, die Weiber, die Griechen, welche die Friedensgöttinn aus dem Brunnen ziehn wollen, u. ſ. f. Der Hauptton, der uns aus dieſen Darſtellungen entgegenklingt, iſt das um ſo unverwüſtbarere Zutrauen aller dieſer Figuren zu ſich ſelbſt, je unfähiger ſie ſich zur Ausführung deſſen zeigen, was ſie unternehmen. Die Thoren ſind ſo unbefangene Thoren, und auch die verſtändigeren haben gleich ſolch einen Anſtrich des Widerſpruchs mit dem, worauf ſie ſich einlaſſen, daß ſie nun auch dieſe unbefangene Sicherheit der Subjektivität, es mag kommen und gehn, wie es will, niemals verlieren. Es iſt die lachende Seligkeit der olympiſchen Götter, ihr unbekümmerter Gleichmuth, der in die Menſchen heimgekehrt und mit allem fertig iſt. Dabei zeigt ſich Ariſtophanes nie als ein kahler ſchlechter Spötter, ſondern er war ein Mann von geiſtreichſter Bildung, der vortrefflichſte Bürger, dem es Ernſt blieb mit dem Wohle Athens, und der ſich durchweg als wahrer Patriot bewies. Was ſich daher in ſeinen Komödien in voller Auflöſung darſtellt, iſt, wie ich ſchon früher ſagte, nicht das Göttliche und Sittliche, ſondern die durchgängige Verkehrtheit, die ſich zu dem Schein dieſer ſubſtantiellen Mächte aufſpreizt, die Geſtalt und individuelle Erſcheinung,

in welcher die eigentliche Sache ſchon von Hauſe aus nicht mehr vorhanden iſt, ſo daß ſie dem ungeheuchelten Spiele der Subjektivität offen kann bloß gegeben werden. Indem aber Ariſtophanes den abſoluten Widerſpruch des wahren Weſens der Götter, des politiſchen und ſittlichen Daſeyns, und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche dieſen Gehalt verwirklichen ſollen, vorführt, liegt ſelber in dieſem Siege der Subjektivität, aller Einſicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und ſo ſind dieſe Gebilde eines unbefangenen Grundwohlſeyns in der That die letzten großen Reſultate, welche aus der Poeſie des geiſtreichen, bildungsvollen, witzigen, griechiſchen Volkes hervorgehn.

β) Wenden wir uns jetzt ſogleich zur dramatiſchen Kunſt der *modernen* Welt herüber, ſo will ich auch hier nur im Allgemeinen noch einige Hauptunterſchiede näher herausſtellen, welche ſowohl in Bezug auf das Trauerſpiel als auch auf das Schauſpiel und die Komödie von Wichtigkeit ſind.

αα) Die Tragödie in ihrer antiken plaſtiſchen Hoheit bleibt noch bei der Einſeitigkeit ſtehn, das Gelten der ſittlichen Subſtanz und Nothwendigkeit zur allein weſentlichen Baſis zu machen, dagegen die individuelle und ſubjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in ſich unausgebildet zu laſſen, während die Komödie zur Vervollſtändigung ihrer Seits in umgekehrter Plaſtik die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheit und deren Auflöſung zur Darſtellung bringt.

Die *moderne Tragödie* nun nimmt in ihrem eigenen Gebiete das Princip der Subjektivität von Anfang an auf. Sie macht deshalb die ſubjektive Innerlichkeit des Charakters, der keine bloß individuelle klaſſiſche Verlebendigung ſittlicher Mächte iſt, zum eigentlichen Gegenſtande und Inhalt, und läßt in dem gleichartigen Typus die Handlungen ebenſo durch den äußeren Zufall der Umſtände in Kolliſion kommen als die ähnliche Zufälligkeit auch über den Erfolg entſcheidet oder zu entſcheiden ſcheint. —

In dieſer Rückſicht ſind es folgende Hauptpunkte, die wir zu beſprechen haben:

erſtens die Natur der mannigfaltigen Zwecke, welche als Inhalt der Charaktere zur Ausführung gelangen ſollen;

zweitens die tragiſchen Charaktere ſelbſt, ſowie die Kolliſionen, denen ſie unterworfen ſind;

drittens die von der antiken Tragödie unterſchiedene Art des Ausgangs und der tragiſchen Verſöhnung.

Wie ſehr auch im romantiſchen Trauerſpiel die Subjektivität der Leiden und Leidenſchaften, im eigentlichen Sinne dieſes Worts, den Mittelpunkt abgiebt, ſo kann dennoch im menſchlichen Handeln die Grundlage beſtimmter Zwecke aus den konkreten Gebieten der Familie, des Staats, der Kirche u. ſ. f. nicht ausbleiben. Denn mit dem Handeln tritt der Menſch überhaupt in den Kreis der realen Beſonderheit ein. Inſofern aber jetzt nicht das Subſtantielle als ſolches in dieſen Sphären das Intereſſe der Individuen ausmacht, partikulariſiren ſich die Zwecke einer Seits zu einer Breite und Mannigfaltigkeit, ſowie zu einer Specialität, in welcher das wahrhaft Weſentliche oft nur noch in verkümmerter Weiſe hindurchzuſcheinen vermag. Außerdem erhalten dieſe Zwecke eine durchaus veränderte Geſtalt. In dem religiöſen Kreiſe z. B. bleiben nicht mehr die zu Götter-Individuen durch die Phantaſie herausgeſtellten beſondern ſittlichen Mächte, in eigener Perſon, oder als Pathos menſchlicher Heroen, der durchgreifende Inhalt, ſondern die Geſchichte Chriſti, der Heiligen u. ſ. f. wird dargeſtellt; im Staat iſt es beſonders das Königthum, die Macht der Vaſallen, der Streit der Dynaſtieen oder einzelner Mitglieder ein und deſſelben Herrſcherhauſes untereinander, was in bunter Verſchiedenheit zum Vorſchein kommt; ja weiterhin handelt es ſich auch um bürgerliche und privatrechtliche und ſonſtige Verhältniſſe, und in der ähnlichen Art thun ſich auch im Familienleben Seiten hervor, welche dem antiken Drama noch nicht zugänglich waren. Denn indem

ſich in den genannten Kreiſen das Princip der Subjektivität ſelber ſein Recht verſchafft hat, treten eben hierdurch in allen Sphären neue Momente heraus, die der moderne Menſch zum Zweck und zur Richtſchnur ſeines Handelns zu machen ſich die Befugniß giebt.

Anderer Seits iſt es das Recht der Subjektivität als ſolcher, das ſich als alleiniger Inhalt feſtſtellt, und nun die Liebe, die perſönliche Ehre u. ſ. f. ſo ſehr als ausſchließlichen Zweck ergreift, daß die übrigen Verhältniſſe Theils nur als der äußerliche Boden erſcheinen können, auf welchem ſich dieſe modernen Intereſſen hinbewegen, Theils für ſich den Forderungen des ſubjektiven Gemüths konfliktvoll entgegenſtehn. Vertiefter noch iſt es das Unrecht und Verbrechen, das der ſubjektive Charakter, wenn er es ſich auch nicht als Unrecht und Verbrechen ſelber zum Zweck macht, dennoch, um ſein vorgeſtecktes Ziel zu erreichen, nicht ſcheut. —

Dieſer Partikulariſation und Subjektivität gegenüber können ſich drittens die Zwecke ebenſoſehr wieder Theils zur Allgemeinheit und umfaſſenden Weite des Inhalts ausdehnen, Theils werden ſie als in ſich ſelber ſubſtantiell aufgefaßt und durchgeführt. In der erſtern Rückſicht will ich nur an die abſolute philoſophiſche Tragödie, an Goethe's Fauſt erinnern, in welcher einer Seits die Befriedigungsloſigkeit in der Wiſſenſchaft, anderer Seits die Lebendigkeit des Weltlebens und irdiſchen Genuſſes, überhaupt die tragiſch verſuchte Vermittlung des ſubjektiven Wiſſens und Strebens mit dem Abſoluten, in ſeinem Weſen und ſeiner Erſcheinung, eine Weite des Inhalts giebt, wie ſie in ein und demſelben Werke zu umfaſſen zuvor kein anderer dramatiſcher Dichter gewagt hat. In der ähnlichen Art iſt auch Schiller's Karl Moor, gegen die geſammte bürgerliche Ordnung, und den ganzen Zuſtand der Welt und Menſchheit ſeiner Zeit empört, und lehnt ſich in dieſem allgemeinen Sinne gegen dieſelbe auf. Wallenſtein faßt gleichfalls einen

großen allgemeinen Zweck, die Einheit und den Frieden Deutſchlands, einen Zweck, den er ebenſoſehr durch ſeine Mittel, die, nur künſtlich und äußerlich zuſammengehalten, gerade da zerbrechen und zerfahren, wo es ihm Ernſt wird, als auch durch ſeine Erhebung gegen die kaiſerliche Autorität verfehlt, an deren Macht er mit ſeinem Unternehmen zerſchellen muß. Dergleichen allgemeine Weltzwecke, wie ſie Karl Moor und Wallenſtein verfolgen, laſſen ſich überhaupt nicht durch *ein* Individuum in *der* Art durchführen, daß die Anderen zu gehorſamen Inſtrumenten werden, ſondern ſie ſetzen ſich durch ſich ſelber Theils mit dem Willen Vieler, Theils gegen und ohne ihr Bewußtſeyn durch. Als Beiſpiel einer Auffaſſung der Zwecke als in ſich ſubſtantieller will ich nur einige Tragödien des Calderon anführen, in welchen die Liebe, Ehre u. ſ. f. in Rückſicht auf ihre Rechte und Pflichten von den handelnden Individuen ſelbſt, wie nach einem Kodex für ſich feſter Geſetze gehandhabt wird. Auch in Schiller's tragiſchen Figuren kommt, wenn auch auf einem ganz anderen Standpunkte, häufig das Aehnliche zunächſt inſofern vor, als dieſe Individuen ihre Zwecke zugleich im Sinne allgemeiner abſoluter Menſchenrechte auffaſſen und verfechten. So meint z. B. ſchon der Major Ferdinand in Kabale und Liebe die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode zu vertheidigen, und vor allem fordert Marquis Poſa Gedankenfreiheit als ein unveräußerliches Gut der Menſchheit.

Im Allgemeinen aber iſt es in der modernen Tragödie nicht das Subſtantielle ihres Zwecks, um deſſen Willen die Individuen handeln, und was ſich als das Treibende in ihrer Leidenſchaft bewährt, ſondern die Subjektivität ihres Herzens und Gemüths oder die Beſonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung. Denn ſelbſt in den eben angeführten Beiſpielen iſt Theils bei jenen ſpaniſchen Ehren- und Liebes-Helden der Inhalt ihrer Zwecke an und für ſich ſo ſubjektiver Art, daß die Rechte und Pflichten deſſelben mit den eigenen Wünſchen des

Herzens unmittelbar zuſammenfallen können, Theils erſcheint in Schiller's Jugend-Werken das Pochen auf Natur, Menſchenrechte und Weltverbeſſerung mehr nur als Schwärmerei eines ſubjektiven Enthuſiasmus; und wenn Schiller in ſeinem ſpäteren Alter ein reiferes Pathos geltend zu machen ſuchte, ſo geſchah dieß eben, weil er das Princip der antiken Tragödie auch in der modernen dramatiſchen Kunſt wieder herzuſtellen im Sinne hatte. Um den näheren Unterſchied bemerkbar zu machen, der in dieſer Rückſicht zwiſchen der antiken und modernen Tragödie ſtattfindet, will ich nur auf Shakeſpeare's Hamlet hinweiſen, welchem eine ähnliche Kolliſion zu Grunde liegt, wie ſie Aeſchylus in den Choephoren und Sophokles in der Elektra behandelt hat. Denn auch dem Hamlet iſt der Vater und König erſchlagen und die Mutter hat den Mörder geheirathet. Was aber bei den griechiſchen Dichtern eine ſittliche Berechtigung hat, der Tod des Agamemnon, erhält dagegen bei Shakeſpeare die alleinige Geſtalt eines verruchten Verbrechens, an welchem Hamlet's Mutter unſchuldig iſt, ſo daß ſich der Sohn als Rächer nur gegen den brudermörderiſchen König zu wenden hat, und in ihm nichts vor ſich ſieht, was wahrhaft zu ehren wäre. Die eigentliche Kolliſion dreht ſich deshalb auch nicht darum, daß der Sohn in ſeiner ſittlichen Rache ſelbſt die Sittlichkeit verletzen muß, ſondern um den ſubjektiven Charakter Hamlet's, deſſen edle Seele für dieſe Art energiſcher Thätigkeit nicht geſchaffen iſt, und voll Ekel an der Welt und am Leben, zwiſchen Entſchluß, Proben und Anſtalten zur Ausführung umhergetrieben, durch das eigene Zaudern und die äußere Verwickelung der Umſtände zu Grunde geht.

Wenden wir uns zweitens deshalb jetzt zu der Seite hinüber, welche in der modernen Tragödie von hervorſtechenderer Wichtigkeit iſt, zu den Charakteren nämlich und deren Kolliſion, ſo iſt das Nächſte, was wir zum Ausgangspunkt nehmen können, kurz reſumirt, Folgendes:

Die Heroen der alten klaſſiſchen Tragödie finden Umſtände vor, unter denen ſie, wenn ſie ſich feſt zu dem einen ſittlichen Pathos entſchließen, das ihrer eigenen für ſich fertigen Natur allein entſpricht, nothwendig in Konflikt mit der gleichberechtigten, gegenüberſtehenden ſittlichen Macht gerathen müſſen. Die romantiſchen Charaktere hingegen ſtehn von Anfang an mitten in einer Breite zufälligerer Verhältniſſe und Bedingungen, innerhalb welcher ſich ſo und anders handeln ließe, ſo daß der Konflikt, zu welchem die äußeren Vorausſetzungen allerdings den Anlaß darbieten, weſentlich in dem Charakter liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenſchaft nicht um der ſubſtantiellen Berechtigung willen, ſondern weil ſie einmal das ſind was ſie ſind, Folge leiſten. Auch die griechiſchen Helden handeln zwar nach ihrer Individualität, aber dieſe Individualität iſt, wie geſagt, auf der Höhe der alten Tragödie nothwendig ſelbſt ein in ſich ſittliches Pathos, während in der modernen der eigenthümliche Charakter als ſolcher, bei welchem es zufällig bleibt, ob er das in ſich ſelbſt Berechtigte ergreift, oder in Unrecht und Verbrechen geführt wird, ſich nach ſubjektiven Wünſchen und Bedürfniſſen, äußeren Einflüſſen u. ſ. f. entſcheidet. Hier kann deshalb wohl die Sittlichkeit des Zwecks und der Charakter zuſammenfallen, dieſe Kongruenz aber macht, der Partikulariſation der Zwecke, Leidenſchaften und ſubjektiven Innerlichkeit wegen, nicht die weſentliche Grundlage und objektive Bedingung der tragiſchen Tiefe und Schönheit aus.

Was nun die weiteren Unterſchiede der Charaktere ſelber anbetrifft, ſo läßt ſich hierüber, bei der bunten Mannichfaltigkeit, der in dieſem Gebiete Thür und Thor eröffnet iſt, wenig Allgemeines ſagen. Ich will deshalb nur die nachſtehenden Hauptſeiten berühren. — Ein nächſter Gegenſatz, der bald genug in's Auge ſpringt, iſt der einer abſtrakten und dadurch formellen Charakteriſtik, Individuen gegenüber, die uns als konkrete Menſchen lebendig entgegentreten. Von der erſten Art laſſen ſich

als Beiſpiel beſonders die tragiſchen Figuren der Franzoſen und Italiener citiren, die, aus der Nachbildung der Alten entſprungen, mehr oder weniger nur als bloße Perſonifikationen beſtimmter Leidenſchaften der Liebe, Ehre, des Ruhms, der Herrſchſucht, Tyrannei u. ſ. f. gelten können, und die Motive ihrer Handlungen, ſowie den Grad und die Art ihrer Empfindungen zwar mit einem großen deklamatoriſchen Aufwand und vieler Kunſt der Rhetorik zum Beſten geben, doch in dieſer Weiſe der Explikation mehr an die Fehlgriffe des Seneca als an die dramatiſchen Meiſterwerke der Griechen erinnern. Auch die ſpaniſche Tragödie ſtreift an dieſe abſtrakte Charakterſchilderung an. Hier aber iſt das Pathos der Liebe im Konflikt mit der Ehre, Freundſchaft, königlichen Autorität u. ſ. f. ſelbſt ſo abſtrakt ſubjektiver Art, und in Rechten und Pflichten von ſo ſcharfer Ausprägung, daß es, wenn es in dieſer gleichſam ſubjektiven Subſtantialität als das eigentliche Intereſſe hervorſtechen ſoll, eine vollere Partikulariſation der Charaktere kaum zuläßt. Dennoch haben die ſpaniſchen Figuren oft eine wenn auch wenig ausgefüllte Geſchloſſenheit und ſo zu ſagen ſpröde Perſönlichkeit, welche den franzöſiſchen abgeht, während die Spanier zugleich, der kahlen Einfachheit im Verlaufe franzöſiſcher Tragödien gegenüber, auch im Trauerſpiel den Mangel an innerer Mannigfaltigkeit durch die ſcharfſichtig erfundene Fülle intereſſanter Situationen und Verwickelungen zu erſetzen verſtehn. — Als Meiſter dagegen in Darſtellung menſchlich voller Individuen und Charaktere zeichnen ſich beſonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder ſteht vor allen Anderen Shakeſpeare faſt unerreichbar da. Denn ſelbſt wenn irgend eine bloß formelle Leidenſchaft, wie z. B. im Macbeth die Herrſchſucht, im Othello die Eiferſucht, das ganze Pathos ſeiner tragiſchen Helden in Anſpruch nimmt, verzehrt dennoch ſolch eine Abſtraktion nicht etwa die weiterreichende Individualität, ſondern in dieſer Beſtimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menſchen. Ja je mehr

Shakeſpeare in der unendlichen Breite ſeiner Weltbühne auch zu den Extremen des Böſen und der Albernheit fortgeht, um ſo mehr gerade, wie ich ſchon früher bemerkte, verſenkt er ſelbſt auf dieſen äußerſten Grenzen ſeine Figuren nicht etwa ohne den Reichthum poetiſcher Ausſtattung in ihre Beſchränktheit, ſondern er giebt ihnen Geiſt und Phantaſie, er macht ſie durch das Bild, in welchem ſie ſich in theoretiſcher Anſchauung objektiv wie ein Kunſtwerk betrachten, ſelber zu freien Künſtlern ihrer ſelbſt, und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue ſeiner Charakteriſtik, für Verbrecher ganz ebenſo, wie für die gemeinſten platteſten Rüpel und Narrn zu intereſſiren. Von ähnlicher Art iſt auch die Aeußerungsweiſe ſeiner tragiſchen Charaktere; individuell, real, unmittelbar lebendig, höchſt mannigfaltig, und doch, wo es nöthig erſcheint, von einer Erhabenheit und ſchlagenden Gewalt des Ausdrucks, von einer Innigkeit und Erfindungsgabe in augenblicklich ſich erzeugenden Bildern und Gleichniſſen, von einer Rhetorik, nicht der Schule, ſondern der wirklichen Empfindung und Durchgängigkeit des Charakters, daß ihm, in Rückſicht auf dieſen Verein unmittelbarer Lebendigkeit und innerer Seelengröße, nicht leicht ein anderer dramatiſcher Dichter unter den Neueren kann zur Seite geſtellt werden. Denn Goethe hat zwar in ſeiner Jugend einer ähnlichen Naturtreue und Partikularität, doch ohne die innere Gewalt und Höhe der Leidenſchaft, nachgeſtrebt, und Schiller wieder iſt in eine Gewaltſamkeit verfallen, für deren hinausſtürmende Expanſion es an dem eigentlichen Kern fehlt.

Ein zweiter Unterſchied in den modernen Charakteren beſteht in ihrer Feſtigkeit oder ihrem inneren Schwanken und Zerwürfniß. Die Schwäche der Unentſchiedenheit, das Herüber und Hinüber der Reflexion, das Ueberlegen der Gründe, nach welchen der Entſchluß ſich richten ſoll, tritt zwar auch bei den Alten ſchon hin und wieder in den Tragödien des Euripides hervor, doch Euripides verläßt auch bereits die ausgerundete Plaſtik der Cha-

raktere und Handlung, und geht zum ſubjektiv Rührenden über. Im modernen Trauerſpiel nun kommen dergleichen ſchwankende Geſtalten häufiger beſonders in der Weiſe vor, daß ſie in ſich ſelber einer gedoppelten Leidenſchaft angehören, welche ſie von dem einen Entſchluß, der einen That zur anderen herüberſchickt. Ich habe von dieſem Schwanken bereits an einer anderen Stelle geſprochen (Aeſth. Abth. I. p. 309—313), und will hier nur noch hinzufügen, daß wenn auch die tragiſche Handlung auf der Kolliſion beruhn muß, dennoch das Hineinlegen des Zwieſpalts in ein und daſſelbe Individuum immer viel Mißliches mit ſich führt. Denn die Zerriſſenheit in entgegengeſetzte Intereſſen hat zum Theil in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geiſtes ihren Grund, zum Theil in Schwäche und Unreifheit. Von dieſer Art finden ſich noch in Göthe's Jugendprodukten einige Figuren: Weislingen z. B., Fernando in Stella, vor allem aber Clavigo. Es ſind gedoppelte Menſchen, die nicht zu fertiger und dadurch feſter Individualität gelangen können. Anders ſchon iſt es, wenn einem für ſich ſelbſt ſicheren Charakter zwei entgegengeſetzte Lebensſphären, Pflichten u. ſ. f. gleich heilig erſcheinen, und er ſich dennoch mit Ausſchluß der Anderen auf die eine Seite zu ſtellen genöthigt ſieht. Dann nämlich iſt das Schwanken nur ein Uebergang und macht nicht den Nerv des Charakters ſelbſt aus. Wieder von anderer Art iſt der tragiſche Fall, daß ein Gemüth gegen ſein beſſeres Wollen zu entgegengeſetzten Zwecken der Leidenſchaft abirrt, wie z. B. Schiller's Jungfrau, und ſich nun aus dieſem innern Zwieſpalt in ſich ſelbſt und nach Außen herſtellen oder daran untergehn muß. Doch hat dieſe ſubjektive Tragik innerer Zwieſpaltigkeit, wenn ſie zum tragiſchen Hebel gemacht wird, überhaupt Theils etwas bloß Trauriges und Peinliches, Theils etwas Aergerliches, und der Dichter thut beſſer, ſie zu vermeiden, als ſie aufzuſuchen und vorzugsweiſe auszubilden. Am ſchlimmſten aber iſt es, wenn ſolch ein Schwanken und Umſchlagen des Charakters und gan-

zen Menſchen gleichſam als eine ſchiefe Kunſtdialektik zum Principe der ganzen Darſtellung gemacht wird, und die Wahrheit gerade darin beſtehn ſoll, zu zeigen, kein Charakter ſey in ſich feſt und ſeiner ſelbſt ſicher. Die einſeitigen Zwecke beſonderer Leidenſchaften und Charaktere dürfen es zwar zu keiner unangefochtenen Realiſirung bringen, und auch in der gewöhnlichen Wirklichkeit wird ihnen durch die reagirende Gewalt der Verhältniſſe und entgegenſtehenden Individuen die Erfahrung ihrer Endlichkeit und Unhaltbarkeit nicht erſpart; dieſer Ausgang aber, welcher erſt den ſachgemäßen Schluß bildet, muß nicht als ein dialektiſches Räderwerk gleichſam mitten in das Individuum ſelbſt hineingeſetzt werden, ſonſt iſt das Subjekt als dieſe Subjektivität eine nur leere unbeſtimmte Form, die mit keiner Beſtimmtheit der Zwecke wie des Charakters lebendig zuſammenwächſt. Ebenſo iſt es noch etwas Anderes, wenn der Wechſel im inneren Zuſtande des ganzen Menſchen eine konſequente Folge gerade dieſer eigenen Beſonderheit ſelber erſcheint, ſo daß ſich dann nur entwickeit und herauskommt, was an ſich von Hauſe aus in dem Charakter gelegen hatte. So ſteigert ſich z. B. in Shakeſpeare's Lear die urſprüngliche Thorheit des alten Mannes zur Verrücktheit in der ähnlichen Weiſe, als Gloſter's geiſtige Blindheit zur wirklichen leiblichen Blindheit umgewandelt wird, in welcher ihm dann erſt die Augen über den wahren Unterſchied in der Liebe ſeiner Söhne aufgehn. — Gerade Shakeſpear giebt uns, jener Darſtellung ſchwankender und in ſich zwieſpaltiger Charaktere gegenüber, die ſchönſten Beiſpiele von in ſich feſten und konſequenten Geſtalten, die ſich eben durch dieſes entſchiedene Feſthalten an ſich ſelbſt und ihre Zwecke in's Verderben bringen. Nicht ſittlich berechtigt, ſondern nur von der formellen Nothwendigkeit ihrer Individualität getragen, laſſen ſie ſich zu ihrer That durch die äußeren Umſtände locken, oder ſtürzen ſich blind hinein, und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, ſelbſt wenn ſie itzt nun auch, was ſie thun,

nur aus Noth vollführen, um ſich gegen Andre zu behaupten, oder weil ſie nun einmal dahin gekommen, wohin ſie gekommen ſind. Das Entſtehen der Leidenſchaft, die, an ſich dem Charakter gemäß, bisher nur noch nicht hervorgebrochen iſt, jetzt aber zur Entfaltung gelangt, dieſer Fortgang und Verlauf einer großen Seele, ihre innere Entwickelung, das Gemälde ihres ſich ſelbſt zerſtörenden Kampfes mit den Umſtänden, Verhältniſſen und Folgen iſt der Hauptinhalt in vielen von Shakeſpeare's intereſſanteſten Tragödien.

Der letzte wichtige Punkt, über den wir jetzt noch zu ſprechen haben, betrifft den tragiſchen Ausgang, dem ſich die modernen Charaktere entgegentreiben, ſowie die Art der tragiſchen Verſöhnung, zu welcher es dieſem Standpunkte zufolge kommen kann. In der antiken Tragödie iſt es die ewige Gerechtigkeit, welche, als abſolute Macht des Schickſals, den Einklang der ſittlichen Subſtanz gegen die ſich verſelbſtſtändigenden und dadurch kollidirenden beſondern Mächte rettet und aufrecht erhält, und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen ſelber befriedigt. Tritt nun in der modernen Tragödie eine ähnliche Gerechtigkeit auf, ſo iſt ſie bei der Partikularität der Zwecke und Charaktere Theils abſtrakter, Theils bei dem vertiefteren Unrecht und den Verbrechen, zu denen ſich die Individuen, wollen ſie ſich durchſetzen, genöthigt ſehn, von kälterer kriminaliſtiſcher Natur. Macbeth z. B., die älteren Töchter und Tochtermänner Lear's, der Präſident in Kabale und Liebe, Richard der Dritte u. ſ. f. u. ſ. f. verdienen durch ihre Greuel nichts Beſſeres, als ihnen geſchieht. Dieſe Art des Ausgangs ſtellt ſich gewöhnlich ſo dar, daß die Individuen an einer vorhandenen Macht, der zum Trotz ſie ihren beſonderen Zweck ausführen wollen, zerſchellen. So geht z. B. Wallenſtein an der Feſtigkeit der kaiſerlichen Gewalt zu Grunde, doch auch der alte Piccolomini, der bei der Behauptung der geſetzlichen Ordnung Verrath am Freunde begangen

und die Form der Freundſchaft mißbraucht hat, wird durch den Tod ſeines hingeopferten Sohnes beſtraft. Auch Götz von Berlichingen greift einen politiſch beſtehenden und ſich feſter gründenden Zuſtand an, und geht daran zu Grunde, wie Weislingen und Adelheid, welche zwar auf der Seite dieſer ordnungsmäßigen Gewalt ſtehen, doch durch Unrecht und Treubruch ſich ſelbſt ein unglückliches Ende bereiten. Bei der Subjektivität der Charaktere tritt nun hierbei ſogleich die Forderung ein, daß ſich auch die Individuen in ſich ſelbſt mit ihrem individuellen Schickſal verſöhnt zeigen müßten. Dieſe Befriedigung nun kann Theils religiös ſeyn, indem das Gemüth gegen den Untergang ſeiner weltlichen Individualität ſich eine höhere unzerſtörbare Seligkeit geſichert weiß, Theils formellerer aber weltlicher Art, inſofern die Stärke und Gleichheit des Charakters, ohne zu brechen, bis zum Untergange aushält, und ſo ſeine ſubjektive Freiheit, allen Verhältniſſen und Unglücksfällen gegenüber, in ungefährdeter Energie bewahrt; Theils endlich inhaltsreicher durch die Anerkennung, daß es nur ein ſeiner Handlung gemäßes, wenn auch bittres Loos dahin nehme.

Auf der anderen Seite aber ſtellt ſich der tragiſche Ausgang auch nur als Wirkung unglücklicher Umſtände und äußerer Zufälligkeiten dar, die ſich ebenſo hätten anders drehen, und ein glückliches Ende zur Folge haben können. In dieſem Falle bleibt uns nur der Anblick, daß ſich die moderne Individualität bei der Beſonderheit des Charakters, der Umſtände und Verwickelungen an und für ſich der Hinfälligkeit des Irdiſchen überhaupt überantwortet, und das Schickſal der Endlichkeit tragen muß. Dieſe bloße Trauer iſt jedoch leer, und wird beſonders dann eine nur ſchreckliche äußerliche Nothwendigkeit, wenn wir in ſich ſelbſt edle ſchöne Gemüther in ſolchem Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehn ſehn. Ein ſolcher Fortgang kann uns hart angreifen, doch erſcheint er nur als gräßlich, und es dringt ſich unmittelbar die Forderung auf, daß die äu-

ßeren Zufälle mit dem übereinſtimmen müſſen, was die eigentliche innere Natur jener ſchönen Charaktere ausmacht. Nur in dieſer Rückſicht können wir uns z. B. in dem Untergange Hamlet's und Julia's verſöhnt fühlen. Aeußerlich genommen erſcheint der Tod Hamlet's zufällig durch den Kampf mit Laertes und die Verwechſelung der Degen herbeigeleitet. Doch im Hintergrunde von Hamlet's Gemüth liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht; bei ſolcher Trauer und Weichheit, bei dieſem Gram, dieſem Ekel an allen Zuſtänden des Lebens fühlen wir von Hauſe aus, er ſey in dieſer greuelhaften Umgebung ein verlorner Mann, den der innere Ueberdruß faſt ſchon verzehrt hat, ehe noch der Tod von Außen an ihn herantritt. Daſſelbe iſt in Julie und Romeo der Fall. Dieſer zarten Blüthe ſagt der Boden nicht zu, auf den ſie gepflanzt ward, und es bleibt uns nichts übrig, als die traurige Flüchtigkeit ſo ſchöner Liebe zu beklagen, die, wie eine weiche Roſe im Thal dieſer zufälligen Welt, von den rauhen Stürmen und Gewittern, und den gebrechlichen Berechnungen edler wohlwollender Klugheit gebrochen wird. Dieß Weh aber, das uns befällt, iſt eine nur ſchmerzliche Verſöhnung, eine unglückſelige Seligkeit im Unglück.

$\beta\beta$) Wie uns die Dichter den bloßen Untergang der Individuen vorhalten, ebenſowohl können ſie nun auch der gleichen Zufälligkeit der Verwickelungen eine ſolche Wendung geben, daß ſich daraus, ſo wenig die ſonſtigen Umſtände es auch zu geſtatten ſcheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältniſſe und Charaktere herbeiführt, für welche ſie uns intereſſirt haben. Die Gunſt ſolchen Schickſals hat wenigſtens gleiches Recht als die Ungunſt, und wenn es ſich um weiter nichts handelt als um dieſen Unterſchied, ſo muß ich geſtehen, daß mir für meinen Theil ein glücklicher Ausgang lieber iſt. Und warum auch nicht? Das bloße Unglück, nur weil es Unglück iſt, einer glücklichen Löſung vorzuziehn, dazu iſt weiter kein Grund vorhanden, als

eine gewiſſe vornehme Empfindlichkeit, die ſich an Schmerz und Leiden weidet, und ſich darin intereſſanter findet, als in ſchmerzloſen Situationen, die ſie für alltäglich anſieht. Sind deshalb die Intereſſen in ſich ſelbſt von der Art, daß es eigentlich nicht der Mühe werth iſt, die Individuen darum aufzuopfern, indem ſie ſich, ohne ſich ſelber aufzugeben, ihrer Zwecke entſchlagen oder wechſelſeitig darüber vereinigen können, ſo braucht der Schluß nicht tragiſch zu ſeyn. Denn die Tragik der Konflikte und Löſung muß überhaupt nur da geltend gemacht werden, wo dieß um einer höheren Anſchauung ihr Recht zu geben, nothwendig iſt. Wenn aber dieſe Nothwendigkeit fehlt, ſo iſt das bloße Leiden und Unglück durch nichts gerechtfertigt. Hierin liegt der natürliche Grund für die Schauſpiele und Dramen, dieſen Mitteldingen zwiſchen Tragödien und Komödien. Den eigentlich poetiſchen Standpunkt dieſer Gattung habe ich ſchon früher angegeben. Bei uns Deutſchen nun aber iſt ſie Theils auf das Rührende im Kreiſe des bürgerlichen Lebens und des Familienkreiſes losgegangen, Theils hat ſie ſich mit dem Ritterweſen befaßt, wie es ſeit dem Götz war in Schwung gerathen, hauptſächlich aber war es der Triumph des Moraliſchen, der am häufigſten in dieſem Felde gefeiert wurde. Gewöhnlich handelt es ſich hier um Geld und Gut, Standesunterſchiede, unglückliche Liebſchaften, innere Schlechtigkeiten in kleineren Kreiſen und Verhältniſſen und dergleichen mehr, überhaupt um das, was wir auch ſonſt ſchon täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterſchiede, daß in ſolchen moraliſchen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davon trägt und das Laſter beſchämt und beſtraft, oder zur Reue bewegt wird, ſo daß die Verſöhnung nun in dieſem moraliſchen Ende liegen ſoll, das alles gut macht. Dadurch iſt das Hauptintereſſe in die Subjektivität der Geſinnung und des guten oder böſen Herzens hineingeſetzt. Je mehr nun aber die abſtrakte moraliſche Geſinnung den Angelpunkt abgiebt, je weniger kann es einer Seits das Pathos

einer Sache, eines in ſich weſentlichen Zweckes ſeyn, an welches die Individualität geknüpft iſt, während anderer Seits letztlich auch nicht der beſtimmte Charakter aushalten und ſich durchbringen kann. Denn wird einmal alles in die bloß moraliſche Geſinnung und in das Herz hineingeſpielt, ſo hat in dieſer Subjektivität und Stärke der moraliſchen Reflexion die ſonſtige Beſtimmtheit des Charakters oder wenigſtens der beſondern Zwecke keinen Halt mehr. Das Herz kann brechen und ſich in ſeinen Geſinnungen ändern. Dergleichen rührende Schauſpiele, wie z. B. Kotzebue's Menſchenhaß und Reue, und auch viele der moraliſchen Vergehen in Iffland's Dramen gehn daher, genau genommen, eigentlich auch weder gut noch ſchlimm aus. Die Hauptſache nämlich läuft gewöhnlich auf's Verzeihen, und auf das Verſprechen der Beſſerung hinaus, und da kommt denn jede Möglichkeit der inneren Umwendung und des Ablaſſens von ſich ſelber vor. Dieß iſt allerdings die hohe Natur und Größe des Geiſtes. Wenn aber der Purſche, wie die Kotzebueſchen Helden meiſtentheils, und Iffland's auch hin und wieder, ein Lump, ein Schuft war, und ſich nun zu beſſern verſpricht, ſo kann bei ſolch einem Geſellen, der von Hauſe aus nichts taugt, auch die Bekehrung nur Heuchelei, oder ſo oberflächlicher Art ſeyn, daß ſie nicht tief haftet, und der Sache nur für den Augenblick äußerlich ein Ende macht, im Grunde aber noch zu ſchlimmen Händeln führen kann, wenn das Ding erſt wieder von Neuem umzuſchlagen anfängt.

γγ) Was zuletzt die moderne Komödie angeht, ſo wird in ihr beſonders ein Unterſchied von weſentlicher Wichtigkeit, den ich bereits bei der alten attiſchen Komödie berührt habe; der Unterſchied, ob nämlich die Thorheit und Einſeitigkeit der handelnden Perſonen nur für Andere oder ebenſo für ſie ſelber lächerlich erſcheint, ob daher die komiſchen Figuren nur von den Zuſchauern oder auch von ſich ſelbſt können ausgelacht werden. Ariſtophanes, der echte Komiker, hatte nur dies Letztere zum

Grundprincip ſeiner Darſtellung gemacht. Doch ſchon in der neuen griechiſchen Komödie und darnach bei Plautus und Terenz bildet ſich die entgegengeſetzte Richtung aus, welche ſodann im modernen Luſtſpiele zu ſo durchgreifender Gültigkeit kommt, daß eine Menge von komiſchen Produktionen ſich dadurch mehr oder minder gegen das bloß proſaiſch Lächerliche, ja ſelbſt gegen das Herbe und Widrige hinwendet. Beſonders Molière z. B. ſteht in ſeinen feineren Komödien, die keine Poſſen ſeyn ſollen, auf dieſem Standpunkte. Das Proſaiſche hat hier darin ſeinen Grund, daß es den Individuen mit ihrem Zwecke bitterer Ernſt iſt. Sie verfolgen ihn deshalb mit allem Eifer dieſer Ernſthaftigkeit, und können, wenn ſie am Ende darum betrogen werden, oder ſich ihn ſelbſt zerſtören, nicht frei und befriedigt mitlachen, ſondern ſind bloß die geprellten Gegenſtände eines fremden, meiſt mit Schaden gemiſchten, Gelächters. So iſt z. B. Molière's Tartüffe, le faux dévot, als Entlarvung eines wirklichen Böſewichts nichts Luſtiges, ſondern etwas ſehr Ernſthaftes, und die Täuſchung des betrogenen Orgon geht bis zu einer Peinlichkeit des Unglücks fort, die nur durch den Deus ex machina gelöſt werden kann, daß ihm die Gerichtsperſon am Ende ſagen darf:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Auch die häsliche Abſtraktion ſo feſter Charaktere, wie z. B. Molière's Geiziger, deren abſolute ernſthafte Befangenheit in ihrer bornirten Leidenſchaft ſie zu keiner Befreiung des Gemüths von dieſer Schranke gelangen läßt, hat nichts eigentlich Komiſches. — Auf dieſem Felde vornehmlich erhält dann als Erſatz die fein ausgebildete Geſchicklichkeit in genauer Zeichnung der Charaktere, oder die Durchführung einer wohlerſonnenen Intrigue die beſte Gelegenheit für ihre kluge Meiſterſchaft. Die Intrigue kommt größten Theils

dadurch hervor, daß ein Individuum ſeine Zwecke durch die Täuſchung der Anderen zu erreichen ſucht, indem es an deren Intereſſen anzuknüpfen und dieſelben zu befördern ſcheint, ſie eigentlich aber in den Widerſpruch bringt, ſich durch dieſe falſche Förderung ſelbſt zu vernichten. Hiegegen wird dann das gewöhnliche Gegenmittel gebraucht, ſich nun auch ſeiner Seits wieder zu verſtellen, und damit den Anderen in die gleiche Verlegenheit hineinzuführen; ein Herüber und Hinüber, das ſich auf's Sinnreichſte in unendlich vielen Situationen hin und her wenden und durcheinanderſchlingen läßt. In Erfindung ſolcher Intriguen und Verwickelungen ſind beſonders die Spanier die feinſten Meiſter, und haben in dieſer Sphäre viel Anmuthiges und Vortreffliches geliefert. Den Inhalt hiefür geben die Intereſſen der Liebe, Ehre u. ſ. w. ab, welche im Trauerſpiel zu den tiefſten Kolliſionen führen, in der Komödie aber, wie z. B. der Stolz, die langempfundene Liebe nicht geſtehn zu wollen und ſie am Ende doch gerade deshalb ſelber zu verrathen, ſich als von Hauſe aus ſubſtanzlos erweiſen und komiſch aufheben. Die Perſonen endlich, welche dergleichen Intriguen anzetteln und leiten ſind gewöhnlich, wie im römiſchen Luſtſpiele die Sklaven, ſo im modernen die Bedienten oder Kammerzofen, die keinen Reſpekt vor den Zwecken ihrer Herrſchaft haben, ſondern ſie nach ihrem eigenen Vortheil befördern oder zerſtören, und nur den lächerlichen Anblick geben, daß eigentlich die Herren die Diener, die Diener aber die Herren ſind, oder doch wenigſtens Gelegenheit für ſonſt komiſche Situationen darbieten, die ſich äußerlich oder auf ausdrückliches Anſtiften machen. Wir ſelbſt, als Zuſchauer, ſind im Geheimniſſe und können, vor aller Liſt und jedem Betruge, der oft ſehr ernſthaft gegen die ehrbarſten und beſten Väter, Oheime u. ſ. f. getrieben wird, geſichert, nun über jeden Widerſpruch lachen, der in ſolchen Prellereien an ſich ſelbſt liegt oder offen zu Tage kommt.

In dieſer Weiſe ſtellt das moderne Luſtſpiel überhaupt

Privatintereſſen und die Charaktere dieſes Kreiſes in zufälligen Schiefheiten, Lächerlichkeiten, abnormen Angewöhnungen und Thorheiten für den Zuſchauer Theils in Charakterſchilderung, Theils in komiſchen Verwickelungen der Situationen und Zuſtände dar. Eine ſo franke Luſtigkeit aber, wie ſie als ſtete Verſöhnung durch die ganze ariſtophaniſche Komödie geht, belebt dieſe Art der Luſtſpiele nicht, ja ſie können ſogar abſtoßend werden, wenn das in ſich ſelbſt Schlechte, die Liſt der Bedienten, die Betrügerei der Söhne und Mündel gegen würdige Herrn, Väter und Vormünder den Sieg davon trägt, ohne daß dieſe Alten ſelbſt ſich von ſchlechten Vorurtheilen oder Wunderlichkeiten beſtimmen laſſen, um deretwillen ſie in dieſer ohnmächtigen Thorheit lächerlich gemacht und den Zwecken Anderer preißgegeben werden dürften.

Umgekehrt jedoch hat auch die moderne Welt, dieſer im Ganzen proſaiſchen Behandlungsweiſe der Komödie gegenüber, einen Standpunkt des Luſtſpiels ausgebildet, der echt komiſcher uud poetiſcher Art iſt. Hier nämlich macht die Wohligkeit des Gemüths, die ſichre Ausgelaſſenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen, der Uebermuth und die Keckheit der in ſich ſelber grundſeligen Thorheit, Narrheit und Subjektivität überhaupt wieder den Grundton aus, und ſtellt dadurch in vertiefterer Fülle und Innerlichkeit des Humors, ſey es nun in engeren oder weiteren Kreiſen, in unbedeutenderem oder wichtigerem Gehalt, das wieder her, was Ariſtophanes in ſeinem Felde bei den Alten am Vollendeteſten geleiſtet hatte. Als glänzendes Beiſpiel dieſer Sphäre will ich zum Schluß auch hier noch einmal Shakeſpeare mehr nur nennen als näher charakteriſiren.

Mit den Ausbildungsarten der Komödie ſind wir jetzt an das wirkliche Ende unſerer wiſſenſchaftlichen Erörterung angelangt. Wir begannen mit der ſymboliſchen Kunſt, in welcher die Subjektivität ſich als Inhalt und Form zu finden und objektiv zu werden ringt; wir ſchritten zur klaſſiſchen Plaſtik

fort, die das für ſich klar gewordene Subſtantielle in lebendiger Individualität vor ſich hinſtellt, und endeten in der romantiſchen Kunſt des Gemüths und der Innigkeit mit der frei in ſich ſelbſt ſich geiſtig bewegenden abſoluten Subjektivität, die, in ſich befriedigt, ſich nicht mehr mit dem Objektiven und Beſonderen einigt, und ſich das Negative dieſer Auflöſung in dem Humor der Komik zum Bewußtſeyn bringt. Doch auf dieſem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflöſung der Kunſt überhaupt. Der Zweck aller Kunſt iſt die durch den Geiſt hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, Anundfürſichwahre in realer Erſcheinung und Geſtalt für unſere äußere Anſchauung, für Gemüth und Vorſtellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie dieſe Einheit nur in ihrer Selbſtzerſtörung dar, indem das Abſolute, das ſich zur Realität hervorbringen will, dieſe Verwirklichung ſelber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für ſich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Intereſſen zernichtet ſieht, ſo tritt die Gegenwart und Wirkſamkeit des Abſoluten nicht mehr in poſitiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daſeyns hervor, ſondern macht ſich nur in der negativen Form geltend, daß alles ihm nicht Entſprechende ſich aufhebt, und nur die Subjektivität als ſolche ſich zugleich in dieſer Auflöſung als ihrer ſelbſt gewiß und in ſich geſichert zeigt. —

In dieſer Weiſe haben wir jetzt bis zum Ende hin jede weſentliche Beſtimmung des Schönen und Geſtaltung der Kunſt philoſophiſch zu einem Kranze geordnet, den zu winden zu dem würdigſten Geſchäfte gehört, das die Wiſſenſchaft zu vollenden im Stande iſt. Denn in der Kunſt haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, ſondern mit der Befreiung des Geiſtes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präſenz und Verſöhnung des Abſoluten im Sinnlichen und Erſcheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun, die ſich nicht als Naturgeſchichte erſchöpft, ſondern in der Welt-

geſchichte offenbart, von der ſie ſelbſt die ſchönſte Seite und den beſten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die ſauren Mühen der Erkenntniß ausmacht. Daher konnte unſere Betrachtung in keiner bloßen Kritik über Kunſtwerke oder Anleitung dergleichen zu produciren beſtehn, ſondern hatte kein anderes Ziel, als den Grundbegriff des Schönen und der Kunſt durch alle Stadien hindurch, die er in ſeiner Realiſation durchläuft, zu verfolgen, und durch das Denken faßbar zu machen und zu bewähren. Möge meine Darſtellung Ihnen in Rückſicht auf dieſen Hauptpunkt Genüge geleiſtet haben, und wenn ſich das Band, das unter uns überhaupt und zu dieſem gemeinſamen Zwecke geknüpft war, itzt aufgelöſt hat, ſo möge dafür, dieß iſt mein letzter Wunſch, ein höheres unzerſtörliches Band der Idee des Schönen und Wahren geknüpft ſeyn, und uns von nun an für immer feſt vereinigt halten.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

Druckfehler.

Seite 4 Zeile 2 ſtatt Objektiven lies Subjektiven

— 8 — 22 ſt. und wie l. und, wie

— 22 — 24 ſt. nur in der l. in der bloßen

— 33 — 8 ſt. ſeiner geiſtigen l. der geiſtigen

— 33 — 9 ſt. ſeiner körperlichen l. der körperlichen

— 57 — 11 ſt. Wird l. Wir

— 67 — 16 ſt. inſentiver l. intenſiver

— 87 — 3 ſt. Jakob l. Iſaak

— 140 — 4 ſt. welche l. welchen

— 157 — 27 ſt. zuſammenſchießt l. zuſammenſchließt

— 170 — 23 ſt. feranbliegender l. fernabliegender

— 174 — 25 ſt. erſten verglichen l. erſteren ganzen Saite verglichen

— 232 — 18 ſt. ſich zu loszumachen l. ſich loszumachen

— 246 — 28 ſt. dieſelben l. dieſelbe

— 250 — 5 ſt. gerundet, iſt und l. gerundet iſt, und

— 307 — 32 ſt. und l. in

— 313 — 26 ſt. einſylbige Wörter l. eine betonte Sylbe

— 313 — 27 ſt. zweiſylbigen l. zwei Sylben

— 342 — 2 ſt. eine recht l. einer echt

— 349 — 4 ſt. die ſie l. die ſich

— 387 — 8 ſt. Armide bei l. Armide, bei

— 412 — 28 ſt. welchen l. welche

— 456 — 26 ſt. als l. alles

— 472 — 23 ſt. welcher l. welchem

— 495 — 18—19 ſt. Thun, die äußere Seite, l. Thun die Hauptſeite,

— 518 — 4 ſt. Charakter l. Charaktere

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, / Hotho, Heinrich Gustav / Marheineke, Philipp Konrad,

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke

Bd.: 10. Band

1838

Coburg, Landesbibliothek -- B III 9
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11916800-3